# DIE STILISTISCHE SPANNUNG

IN

# MILTONS 'PARADISE LOST'

VON

GUSTAV HÜBENER

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1913

# Inhalt.

## I.

# Einleitung.

Es soll im folgenden der Blick auf eine Eigentümlichkeit der Kunst Miltons gelenkt werden, die im „Paradise lost“ besonders rein erscheint, die Spannung in seinem Stil, und zugleich auf den spezifisch dynamischen Charakter der Sprache überhaupt, in dem sie fundiert ist. Da diese Seite der Sprache, also die ganze Sphäre der verschiedenen Arten von Spannungen, die die syntaktische Folge der Worte durchwalten und zusammenschliefsen, niemals eine philosophische Untersuchung erfuhr und wir nur aus dieser die Mittel zu einer Umgrenzung unseres Begriffes einer „stilistischen Spannung“ gewinnen können, ist es notwendig, eine solche der deskriptiven und historischen Analyse der speziellen Erscheinung bei Milton vorauszuschicken. Die „gespannte Sprache“ scheint uns, wie wir zeigen werden, wesentlich zum Ausdruck eines Pathos bestimmt, die „lose Sprache“ dem praktischen Geist zugeordnet. Und so fällt von unserer Betrachtung her zugleich ein Licht auf die beiden gegensätzlichen Bewufstseinsarten (vgl. besonders S. 10ff.). Bei alledem jedoch mufs im Rahmen dieser Studie auf eine eingehendere phänomenologische Forschung verzichtet werden. Wir können nicht mehr als eine Andeutung der absoluten Basis für die faktische sprachliche Erscheinung, die wir im Auge haben, geben.

II.

# Allgemeiner Teil.

## I. Die einfache syntaktische Spannung.

### a) Die dynamischen Verhältnisse im Satz.

Um die wesensmäfsigen Grundlagen für die einfache syntaktische Spannung zunächst herauszustellen, sei darauf hingewiesen, dafs, wie man auch immer den Satz bestimmen mag, und ohne das Verhältnis der eingliedrigen zu den zwei- und mehrgliedrigen Sätzen näher zu berühren, zu konstatieren ist gegenüber der Einheit des Satzes eine Ergänzungsbedürftigkeit des einzelnen Gliedes schlechthin; und zwar entfaltet sich diese in doppelter Hinsicht: Einmal zeigt das Satzglied eine Ergänzungsbedürftigkeit passiven Charakters, indem es über sich hinausweist auf das Ganze der Satzeinheit als zur Ergänzung notwendig, und zweitens tritt es aktiv hervor als zugleich die Satzeinheit konstituierendes Moment. Ein Satzglied für sich genommen enthält, mit anderen Worten, zwei Hinweise: einen solchen, der gewissermafsen auf es selbst gerichtet ist, und einen andern, der fortdeutet auf das organische Ganze, in das es sich einordnet. Sofern ein Wort Satzglied ist, wird es also diese beschriebene zwiefache Ergänzungsbedürftigkeit seinem allgemeinen Wesen nach enthalten, aber dieser Charakter der Gliedhaftigkeit schlechthin genügt natürlich nicht, um das volle Verhältnis der einzelnen Wortarten gegenüber dem Satzganzen, um alle Beziehungen, die dieses durchziehen und zusammenhalten, verständlich zu machen.

Ehe wir das Feld der allgemeinen Grundlagen für die syntaktische Spannung überschauen können, müssen wir einen kurzen Blick auf die einzelnen Wortarten in ihrem Verhältnis zum Satzganzen werfen: Jede Satzeinheit ist nicht nur allgemein betrachtet gegenüber den sie konstituierenden Gliedern etwas

Selbständiges,[1]) sie ist es auch ihrer besonderen sprachlichen Natur nach, bedeutungsmäfsig. Jede Satzbedeutung ist selbständig gegenüber den Wortbedeutungen. Während nach dieser Hinsicht jedoch die einzelnen Worte gleich unselbständig zu nennen sind, liegt es in ihrem Wesen, dafs sie miteinander verglichen nicht wie die Glieder einer Kette gleichmäfsig sich zum Ganzen fügen, sondern verschiedene Grade von Selbständigkeit zeigen, mehr oder minder aufeinander angewiesen sind und hinweisen. Dieser Grad der Selbständigkeit im Satzganzen, der nach einer Seite hin die Rolle charakterisiert, die das Wort sozusagen im Ensemble des Satzes spielt, wird bei ihm angegeben durch seine syntaktische Form, die aber wiederum gründet in seiner formalen Natur überhaupt. Wir wollen dieses erläutern:

Wie W. von Humboldt in seinem klassischen Werke (Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues. VI. Bd. Ed. der Berliner Akademie) gezeigt hat, gibt es in der Sprache zwei Arten von Bedeutungen, die formale und die materiale Art, wobei die materiale Bedeutung z. B. in den Worten: „grün“ und „das Grüne“ das identische Moment bildet, den Kern, der bald von einer adjektivischen, bald von einer nominalen Form umschlossen wird. Die verschiedene formale Bedeutung stellt dasselbe materiale Bedeutungsmoment in wechselnder Weise hin, mit adjektivischem, dann mit substantivischem Charakter. Dabei vermögen wir diese formale Bedeutung am isolierten Worte ihrem Wesen nach zu erfassen. Dennoch liegt in ihr von vornherein ein Hinweis auf korrelative Wortkategorien, so bei der adjektivischen auf die substantivische usw. Dieses Beziehungsmoment in der allgemeinen formalen Bedeutung ist es, das die syntaktische Form hervorhebt und besonders zum Ausdruck bringt und in dieses geht ein der relative Grad der Selbständigkeit der einzelnen Wortkategorie gegenüber dem Satzganzen.

Da wir es hier mit dem Verhältnis der einzelnen Worte in ihrer Verbindung zu Satzeinheiten allein zu tun haben, ist die Frage, ob ein einzelnes Wort die absolute Selbständigkeit

[1]) Zum Begriff der Selbständigkeit vgl. Husserl, Logische Untersuchungen, Bd. II, S. 224ff.

einer Satzeinheit haben könnte, nicht prinzipiell hergehörig. Da andererseits in den realen Sprachen sich formale und materiale Bedeutungen stets so zusammenschliefsen, dafs wir die letzteren nie isoliert sehen können, hat die absolute Selbständigkeit, die wir einer rein materialen Bedeutung ebenso wie einer Satzbedeutung zuschreiben müssen, allein die Wichtigkeit eines idealen Grenzfalles. Doch immerhin — diese besitzt sie, und es ist gut, bei dieser Orientierung festzuhalten, dafs dem absoluten Grenzfall einer rein formalen und daher ganz unselbständigen Bedeutung, wie sie uns isoliert in den Konjunktionen z. B. gegeben ist, ein idealer Grenzfall der Selbständigkeit bei Worten rein materialer Bedeutung gegenüberzustellen wäre.

Zwischen diesen beiden absoluten Typen breitet sich die ganze Skala der Wortarten in bezug auf ihre syntaktische Selbständigkeit, ist auf sie relativ. Dabei fliefst die Selbständigkeit des ganzen Wortes, in dem sich ein formales und materiales Bedeutungsmoment verbindet, aus dem ersteren. Der Formteil stellt den Bedeutungsinhalt in einem besonderen Lichte hin: so liefse sich der vorliegende Sachverhalt beschreiben. Das wird klar, wenn man z. B. die Reihe der Kasus eines Wortes wie „Baum“ überblickt, in der die identische materiale Bedeutung durch die wechselnde grammatische Form einen verschiedenen Charakter erhält, wo der Nominativ die materiale Bedeutung in gröfserer Selbständigkeit läfst, als es die „casus obliqui“, wie schon die Bezeichnung der alten Grammatik sagt, ihr gestatten.

Der Grad syntaktischer Selbständigkeit charakterisiert also — um es zu wiederholen — eine besondere Seite der syntaktischen Bedeutung der grammatischen Form eines Wortes überhaupt. Wenn wir nun diese besondere Seite bei einzelnen Wortkategorien ins Auge fassen und diese in bezug darauf vergleichen, so ergibt sich unserem nur orientierenden Blicke folgendes: Gegenüber allen anderen Kasus nimmt, wie wir schon sahen, der Nominativ allgemein grammatisch eine besonders selbständige Position ein. Es erscheint uns darum nicht zufällig, wenn sich auf diesen besonderen Charakter seine syntaktische Bedeutung gründet und er als Subjektkasus allen anderen als selbständiger gegenübertritt. Wir haben damit schon das Gebiet der „syntaktischen Abhängigkeit“

berührt. Es leuchtet ein, dafs alle als „abhängig" bezeichneten Satzglieder gegenüber dem Glied, zu dem sie in der angegebenen Relation stehen, als unselbständig aufzufassen sind. Damit ist gesagt, dafs das Subjekt allen von ihm abhängigen Satzgliedern (Subjektsanhang) als selbständiger gegenübersteht und ebenso das Prädikat allen zu ihm in Abhängigkeit tretenden syntaktischen Kategorien (Prädikatsanhang). Für den Zweck unserer Arbeit genügt uns diese Feststellung, der eine Untersuchung des Verhältnisses aller von uns unter die Begriffe „Subjektsanhang" und „Prädikatsanhang" jetzt zusammengefafster Satzglieder zur syntaktischen Selbständigkeit im einzelnen zu folgen hätte. Subjekt und Prädikat treten ihrem Anhang gegenüber also an die Spitze der Selbständigkeitsskala.

Aber während das Subjekt seinem Anhang gegenüber völlig selbständig ist, ihn durchaus nicht zu seiner Ergänzung notwendig verlangt, was auch für die Relation vom Prädikat zum Prädikatsanhang zutrifft (die Objektsergänzung eines aktiven Verbs nämlich ist gleichsam gewünscht, aber nicht gefordert, ist eine mögliche, aber keine notwendige, was auch damit zusammengeht, dafs z. B. im Deutschen transitive Verba ohne Objekt stehen),[1] ist das Verhältnis von Subjekt zum Prädikat ein beiderseitig geschlossenes. Und zwar gibt sich die Beziehung zwischen Subjekt und Prädikat als vollkommen balanziert. Beide scheinen einander notwendig zur Ergänzung zu bedürfen, gleich selbständig und unselbständig zu sein. Isolieren wir ein Prädikat, so ruft es gleichsam nach seinem Subjekt, und umgekehrt, ein isoliertes Subjekt verlangt sein Prädikat. Mit der Konstatierung dieses Gleichgewichts haben wir aber, so dünkt uns auf den ersten Blick hin, nichts weiter als jene doppelseitige, gleichmäfsige Ergänzungsbedürftigkeit herausgestellt, die wir, wie man sich erinnern wird, eingangs für das Satzglied schlechthin bezeichnend fanden. Erst näheres Zusehen ergibt, dafs diese allgemeine Gliedhaftigkeit durch ein besonderes Moment, das aus der singulären Natur von Subjekt und Prädikat entspringt, modifiziert wird, ehe sich das ins Auge gefafste Gleichgewichtsverhältnis mit vollem Gepräge konstituiert. Um auf das zu kommen, was ich das

---

[1]) Blatz, Neuhochdeutsche Grammatik, Bd. II, S. 489.

Primäre der Subjekt-Prädikatbeziehung nennen möchte, vergegenwärtige man sich, dafs der normale, mehrgliedrige Satz immer Subjekt und Prädikat verlangt, dafs sie zur Bildung der Bedeutungseinheit notwendig sind als Träger, gegenüber der ganzen Fülle von Satzgliedern, die wir als „Anhang“ bezeichneten. Erst wenn diese sich in das organische Ganze eingeordnet haben, zeigen sie die doppelte, gliedhafte Ergänzungsbedürftigkeit; sie können erst Glieder werden, wenn auf Subjekt und Prädikat ruhend, die Bedeutungseinheit sozusagen gegründet ist. Die Ergänzungsbedürftigkeit des Subjekts durch das Prädikat ist die vorherrschende und stärkste im Satze. Da erst im Moment ihrer Befriedigung sich eine gröfsere Bedeutungseinheit schliefst, ist die Setzung des Prädikats im Bewufstsein ausgezeichnet. Neben anderen Momenten, die das Verb charakterisieren, wird dieses durch Quintilians Worte bedeutet (IX, 14, 26): *„In verbis ... sermonis vis.“* Der Subjekt-Prädikatbeziehung gegenüber ist die Ergänzungsbedürftigkeit der Anhangsglieder eine sekundäre im Zusammenschlufs des Satzes.

### b) Die Konstitution der einfachen Spannung.

Wir haben damit, soweit es nötig, die Orientierung über die Machtverteilung unter den Satzgliedern abgeschlossen. Nur von hier aus ist jenes besondere sprachliche Phänomen zu verstehen, auf das als einziger bis jetzt Lipps[1]) bewufst hingedeutet hat, wenn er bei einem Satze: „der Himmel ist blau“, von einer Spannung spricht, die aus dem Verweilen der apperzeptiven Tätigkeit auf dem Subjekt, von dem ausgesagt werden soll, dem „Himmel“ fortstrebt zur Prädizierung und erst in dem „blau“ gelöst und befriedigt wird. Was Lipps hier mit dem vagen, rein psychologisch gerichteten Begriff der Spannung bezeichnet, ist erst geklärt und verständlich, wenn man vor der psychologischen Interpretation die im Wesen der Sprache selbst begründeten Verhältnisse analysiert. Im gewöhnlichen Erlebnis des Verstehens — das sei schon hier bemerkt — zeigt sich keine Spannung, die von Wort zu Wort drängt, wie der Münchener Psychologe meint. Aber wir können auf Grund

---

[1]) Ästhetik I, 4. Absch., Kap. 3. Sweet operiert in seiner Syntax (§ 1768 ff.) mit einem Begriff *„suspensiveness“*, ohne ihn geklärt zu haben.

unserer vorangehenden Untersuchungen erkennen, daſs, wenn wir uns besonders auf jedes einzelne Wort eines Satzes für sich einstellen, es seiner Natur nach eine Spannung der Apperzeption fordert.

Denn es enthält, wie wir eingangs sahen, schon als Glied einer Bedeutungseinheit schlechthin zwei Hinweise, eine aktive und passive Ergänzungsbedürftigkeit. Und schon hier in dieser allgemeinen Sphäre kann man davon sprechen, daſs korrelativ auf der Aktseite die Apperzeption in zwei Richtungen gelenkt und so gespannt wird, indem sie durch die aktive Ergänzungsbedürftigkeit festgehalten beim einzelnen Glied und durch die passive von ihm fortgetrieben wird zugleich. Diese abstrahierte, allgemeine, dem Wort als sprachliches Einheitsglied zugehörige Spannung geht dann bei den einzelnen konkreten Worten in die Fülle verschiedener Spannungen ein, die auf der verschiedenen Selbständigkeit der einzelnen Glieder in ihren syntaktischen Beziehungen basiert, so in die prädikative Spannung, die aus der Ergänzungsbedürftigkeit des Subjektes durch ein Prädikat erwächst, in die Subjektsspannung, in alle die besonderen Spannungen, die aus den Hinweisen der Glieder des Prädikatanhangs zum Prädikat und des Subjektanhangs zum Subjekt und untereinander entstehen. Natürlich beruhen diese einzelnen variierenden Spannungen darauf, daſs das einzelne Glied auch hier in der Sphäre syntaktischer Verschiedenheit zugleich die aktive und passive Ergänzungsbedürftigkeit aufweist (wobei die passive in ihrer besonderen variierenden Natur eben die ist, die als „syntaktische Beziehung" bis jetzt allein von der Grammatik betrachtet wurde). Die Mannigfaltigkeit dieser variierenden Spannungen fassen wir im folgenden unter dem Begriff der einfachen syntaktischen Spannung zusammen.

## II. Die stilistische Spannung.

### a) Zu ihrer psychologischen Analyse.

#### 1. Die Tendenz der Spannungsvermeidung.

Auf derselben wesentlichen Grundlage, wie es die der einfachen syntaktischen Spannung ist, beruht auch die stilistische Spannung, für die es aber im Gegensatz zu der ersteren

charakteristisch ist, im Erlebnis präsent und aufweisbar zu sein. Dieses wird durch folgenden Hinweis erhellt: Die gewöhnliche, praktische Rede neigt bekanntlich dazu, kurze Sätze zu bilden, das heifst: von unserem Gesichtspunkt aus scheint es uns berechtigt zu sagen, sie strebe einem idealen Sprachtypus[1]) zu, der die besonderen variierenden Spannungen zwischen den Satzgliedern möglichst rasch sich lösen läfst, der die passive Ergänzungsbedürftigkeit des Subjekts durch die unmittelbare Folge des Prädikates befriedigt, den Subjektsanhang nahe an das Subjekt stellt, wenn er hinzutreten sollte, und bei ihm wie beim Prädikatsanhang die besondere Spannung, die durch Voranstellung vor das selbständigere Beziehungsglied entsteht, durch Nachstellung vermeidet. Dieser Tendenz wäre es zugleich gemäfs, alles, was der Lösung der stärksten Spannung, nämlich der zwischen Subjekt und Prädikat, im Wege steht, auszuschalten, grammatisch gesprochen zur Parataxe zu führen und der idealen losen Wortfolge: Subjektsanhang, Subjekt, Prädikat, Prädikatsanhang (wie z. B. das Ne. sie zu realisieren strebt.[2])

Neben dieser Tendenz der Spannungsvermeidung möchten wir fernerhin zur Erhellung der Beschaffenheit der normalen Satzstruktur deren Zusammenhangsverhältnis mit der normalen Art des Verstehens heranziehen.

Hierdurch dringen wir zugleich von der übersichtlichsten Seite her in diesen Komplex des Denkens, Sprechens, des Gesprochenen und des Verstehens ein, der in jeder seiner Schichten bei aller durchgehenden Analogie und Entsprechung verschiedene Konstitution zeigt.

## 2. Die Parallelität von Sprache und Verständnis.

Bei aller Verschiedenheit der Wortstellung in den einzelnen Sprachen und deren Folgen für das Verstehen gehört es zum

---

[1]) Hier und im folgenden sprechen wir von einer idealen Norm jener Rede, die zur Verständigung dient über alle Gegenstände des praktischen Lebens, das sich den Raum unterwirft und den menschlichen Verkehr ordnet und regelt. Dieser Norm gegenüber finden sich in allen faktisch ausgebildeten Sprachen nur Annäherungen. Das Mafs des Abstandes von ihr scheint uns den Charakter der einzelnen Sprache tiefgehend zu bestimmen.

[2]) Sweet, A New English Grammar, § 1768.

Wesen der praktischen Sprache im allgemeinen in den ersten Worten eines Satzes das Thema des Gedankens, den der Redende meint, auf einmal zu erfassen.[1])

Ist dieses gelungen, leuchtet uns aus den ersten einzelnen Wortbedeutungen die durchgehende Hauptintention des Gemeinten auf, wenn auch vage und unbestimmt genug, so sind uns in den gehörten folgenden Worten die erfüllenden und und schärfer bestimmenden Teilgedanken allein in Bedeutungseinheiten gegeben. Die einzelnen Wortbedeutungen treten aus dem Verstehen völlig heraus.

Wenn wir mit unserer Selbständigkeitsskala dann die syntaktische Natur dieser ersten Wortbedeutungen, die das „Thema" angeben, bestimmen, so sind wir versucht, *a priori* die selbständigsten Glieder: Prädikat und Subjekt zu nennen. Es besteht jedoch tatsächlich keine absolute Kongruenz zwischen der Struktur der Gedanken und der Bedeutungsgliederung der Sprache. Diese Tatsache brachte v. d. Gabelentz[2]) und nach ihm Paul[3]) dazu von einem Auseinanderfallen z. B. des grammatischen und des psychologischen Subjekts zu reden. Und auch Wundt[4]) meint dasselbe, wenn er einen Unterschied macht zwischen dem logisch-grammatischen Subjekt und der „dominierenden Vorstellung", womit er „diejenige Wortvorstellung des Satzes" bezeichnet, „die beim Sprechen desselben im Blickpunkt der Aufmerksamkeit steht". Die Sprache besitzt eben in Akzent, Tonabstufung und anderen Momenten des Ausdrucks Mittel genug, um nicht durch die Wortstellung und die Bedeutungsgliederung die Struktur des Gedankens ausdrücken zu m ü s s e n. Es k a n n jedoch, wie wir es für ein Beispiel des Englischen näher zeigen wollen, stets in den Sprachen eine Tendenz zur Ausprägung der Struktur des Gedankens im Satzbau bestehen. Und dann versteht es sich, daſs die syntaktische Selbständigkeit gewisser Wortkategorien diese von vornherein im Gegensatz zu anderen besonders g e e i g n e t macht, das be-

---

[1]) Bergson, L'effort intellectuel, Revue philosophique 1902 und Matière et Mémoire, Paris 1910.

[2]) v. d. Gabelentz, Zeitschrift f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, 1869, VII, S. 378.

[3]) Paul, Prinzipien[4], S. 124f.

[4]) Völkerpsychologie, Bd. II, S. 269.

herrschende Moment eines Gedankens zu bedeuten. Das häufige Zusammenfallen von Nominativ als Subjektkasus und Prädikat mit den ersten Stellen des Satzes und dem Inhalte nach thematischen Bedeutungen ist nicht, wie Wundt es für das Subjekt meint, ganz zufällig. Der nach Ausdruck strebende Gedanke sucht sich dabei der in der Sprache vorliegenden formalen Disposition immer wieder anzupassen. Es ist in dieser Hinsicht nicht von einer absoluten Gesetzmäfsigkeit, wohl aber von einer Tendenz zu reden.

Wir haben so von zwei Ausgangspunkten her denselben Sachverhalt betrachtet: das Streben, die selbständigsten Bedeutungen an den Satzanfang zu stellen, das der normalen Rede innewohnt. Wir sahen einmal darin die Tendenz, die syntaktische Spannung für gewöhnlich möglichst rasch zu lösen, und andererseits das Bestreben gemäfs der Gedankengliederung, wie sie im Verstehen gegeben ist, das Thema zunächst zu bedeuten und zwar durch Subjekt und Prädikat als ihrer relativ selbständigen syntaktischen Natur nach dazu am geeignetsten.

**b) Zu ihrer sprachlichen Erscheinung.**

Die vorhergehende Orientierung über die normale Rede war nötig, um durch eine Kontrastierung mit ihr, die wir jetzt beginnen, jenes Phänomen zu erkennen, das wir als stilistische Spannung bezeichnen. Wie wir bereits bemerkten, ist es für die einfache syntaktische Spannung charakteristisch, im normalen Verständnis nicht gegenwärtig im Bewufstsein zu erscheinen. Wir erfassen weder die einzelnen Wortbedeutungen noch die zwischen ihnen bestehenden verschiedenen Hinweise, so dafs keine Spannung sich bewufst konstituieren kann. Wir verstehen nur Bedeutungseinheiten für gewöhnlich. Deshalb operierten wir auch, um die syntaktische Spannung herauszustellen, mit isolierten Satzgliedern. Denn für die Ergänzungsbedürftigkeiten, auf denen sie beruht, gilt es, dafs sie nur zu erfassen sind, wenn sie nicht befriedigt werden. Diese Befriedigungen zu gewähren, war andererseits für die praktische Rede, wie wir sahen, charakteristisch. Durchaus gegensätzlich verhält sich nun die gehobene pathetische Sprache[1]) z. B.

[1]) Auch hier wie oben S. 8 beziehen sich unsere Aussagen nur auf

bei Milton. Ohne auf seinen Stil fürs erste einzugehen, vermögen wir von vornherein das Prinzip, auf dem dessen Spannung beruht, zu erkennen. Es besteht vor allem darin, dafs die variierenden syntaktischen Spannungen nicht so rasch als möglich befriedigt, sondern angehalten werden, wodurch sie in das Bewufstsein fallen. — Dabei wird die Lösung der Spannung, die in der Ergänzungsbedürftigkeit eines Wortes am Satzanfang anhebt, auf die mannigfaltigste Weise retardiert. Es wird daher erst bei der folgenden eingehenden Analyse der stilistischen Spannung bei Milton möglich sein, einen Überblick über die retardierenden syntaktischen Mittel zu gewinnen. — Das Kriterium für die Spannung der gehobenen Rede zum Unterschied von der einfachen syntaktischen ist ihre unmittelbare Aufweisbarkeit am ganzen Satz; mit der Art der retardierenden Momente, jedoch mit der Quantität der Satzglieder, die sich zwischen das Ergänzung heischende Wort und sein Komplement stellen, wechselt resp. wächst die Stärke der Spannung. Hierfür und im allgemeinen diene als Beispiel eine Periode aus dem „Messias“ (erster Teil, erster Gesang) von Klopstock, dem ersten deutschen Meister des gespannten Stils:

„Die stillen Gebirge,
Wo noch die Spur des Ewigen war; die rauschenden Haine,
Welche vordem das Säuseln der Gegenwart Gottes beseelte;
Selige, friedsame Thäler, sonst von der Jugend des Himmels
Gern besucht; die schattigen Lauben, wo ehmals die Menschen,
Überwallend von Freuden und süfsen Empfindungen, weinten,
Dafs Gott ewig sie schuf; — die Erde trug des Fluches
Lasten jetzt,“ . . . .

Hier entsteht die Spannung, die die Periode merklich anwachsend durchwaltet, einfach durch das Hinhalten der Prädizierung; es folgen sich retardierend vier Subjekte mit anhängenden Nebensätzen usw., ohne dafs das Prädikat käme, schliefslich ergänzt es ein fünftes Subjekt. — Im allgemeinen ist also bei der stilistischen Spannung zweierlei zu scheiden: zunächst die syntaktische Disposition für sie, die vor allem in der Voranstellung einer relativ unselbständigen Wort-

---

einen Sprachtypus und lassen sich durch keine widersprechenden Einzelfeststellungen widerlegen.

bedeutung vor eine selbständigere liegt, und zweitens die retardierenden Momente, die die in der syntaktischen Disposition latent liegende Spannung herausstellen und stilistisch wirksam machen.

Dem ist hinzuzufügen, dafs zur syntaktischen Disposition das Verhältnis von Nebensatz zu Hauptsatz zu rechnen ist, das wir bisher der Einfachheit halber aus unserer Betrachtung, die vor allem auf die Parataxe ging, ausschlossen. Es zeigt sich, dafs durchweg das für den einfachen Satz Gesagte für die Periode gilt, wobei an Stelle der Wortbedeutungen als Glieder des Ganzen formal und als Träger des Themas z. B. inhaltlich: Bedeutungseinheiten, ganze Sätze treten. Im Ganzen der Periode ist, wie schon die grammatische Bezeichnung zu sagen scheint, der Hauptsatz selbständiger als der Nebensatz. Der Nebensatz weist, vor den Hauptsatz gestellt, auf diesen als zur Ergänzung nötig hin. Diese latente Disposition wird zur merklichen stilistischen Spannung, wenn die Ergänzung des Nebensatzes durch den Hauptsatz von der Einschiebung eines zweiten Nebensatzes oder mehrerer retardiert wird.

Mit der beschriebenen syntaktischen Disposition wird nun, wie wir aus den Verhältnissen bei der normalen Rede schliefsen können, eine diesen entgegengesetzte Art des Verständnisses für den gespannten Stil zusammengehen. Die Zurückstellung der selbständigsten Bedeutungen hinter die unselbständigeren, des Hauptsatzes hinter den Nebensatz wird überall, wo der bestehenden Tendenz nach die Gedankengliederung sich der syntaktischen Struktur anpafste, eine völlige Umdrehung des Verstehensprozesses erzielen. Da das von den selbständigsten Bedeutungen und der selbständigen Einheit, dem Hauptsatz getragene Thema nicht sofort erfafst werden kann, wird die bisher aufgewiesene formale stilistische Spannung von einer inhaltlichen Spannung begleitet sein. In dem der zitierten Stelle bei Klopstock folgenden Passus heifst es z. B.:

„Doch dereinst, wenn die Morgensterne verjünget
Aus der Asche des Weltgerichts triumphirend hervorgehn;
Wenn nun Gott die Kreise der Welten mit seinem Himmel
Durch allgegenwärtiges Anschaun alle vereinet:
Dann wird auch der ätherische Strom von dem himmlischen Urquell
Wieder mit hellerer Schöne zum neuen Eden sich senken.“

Durch die Voranstellung des temporalen Adverbiums wird auf das Prädikat des Hauptsatzes hin formal eine Spannung angebahnt, die durch das Einschieben zweier Nebensätze retardiert wird und der inhaltlich einer Spannung entspricht, die erst durch den im ganzen nachgestellten Hauptsatz, den Träger des Themas sich löst.

Wenn nun auch dieses Zusammenfallen der formalen stilistischen Spannung und der inhaltlichen die Regel ist, wie wir zeigen werden und wie es dem Wesen der Sache gemäfs ist, so dürfen wir doch nicht die anderen Möglichkeiten in ihrem Verhältnis zueinander unerwähnt lassen. Es entsteht nämlich eine Spannung rein formaler Natur, wenn die spannende Gruppierung der Bedeutungen nicht das Erfassen des Themas in den ersten Worten hindert. Ferner ist der Fall möglich, dafs allein eine inhaltliche Spannung waltet, dafs das Thema nicht in den vorstehenden selbständigsten Bedeutungen und Einheiten gegeben, sondern zurückgestellt wird. Wir werden aber in einer besonderen Untersuchung feststellen, dafs diese Diskrepanz der Spannung nach der formalen und inhaltlichen Seite hin, wie wir es dem allgemeinen Zuge der Sprache nach erwarten, auch gerade in der Dichtung vermieden worden ist, weil dieser innewohnt, den adäquaten Ausdruck der Struktur des Gedankens in der Sprache anzustreben. Doch ist diese Untersuchung für den Gang unserer Arbeit von sekundärem Interesse, da diese sich in erster Hinsicht mit der äufseren, sprachlichen Form befafst und somit nur die leichter als die inhaltliche und exakt aufweisbare formale stilistische Spannung unter ihre Perspektive fällt.

Ehe wir diese prinzipielle Orientierung abschliefsen, ist noch zu erwähnen, dafs, wo das Thema zurückgestellt ist, es zunächst schwer hält, mehr als Wortbedeutungen zu erfassen, während in der normalen Rede, wie wir sahen, Bedeutungseinheiten gegeben sind, nachdem das Thema in den ersten einzelnen Wortbedeutungen verstanden ist.

III.

# Spezieller Teil.

## I. Deskriptive Analyse der Miltonschen Spannung des Stils.

Wir haben das Wesen der stilistischen Spannung nun so weit geklärt und ihren Begriff abgegrenzt, dafs wir eine Untersuchung ihrer genaueren sprachlichen Unterlage im „Paradise Lost“ beginnen können, sowie ihre Bedeutung im ganzen der erhabenen Miltonschen Dichtung, in der sie ihre reinste englische Ausgestaltung erfahren hat und uns zuerst entgegengetreten ist. Die Resultate hieraus werden wir bereits nach Analyse des ersten Gesanges zusammenfassen, obgleich sie ebensogut wie auf dieser auf der nachfolgenden der übrigen Gesänge beruhen.

Gleich der Anfang des ersten Gesanges[1]) setzt mit starker Spannung ein, V. 1—6:

„Of Mans First Disobedience, and the Fruit
Of that Forbidden Tree, whose mortal tast
Brought Death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissfull Seat,
Sing Heav'nly Muse,“

Hierbei wird durch das an den Anfang tretende Genetivobjekt eine prädikative Spannung angebahnt, die durch die Folge eines zweiten Objektes retardiert wird in einfacher Weise und ferner noch hingehalten durch die Einschiebung zweier Nebensätze, bis in „Sing Heav'nly Muse“ mit der Prädizierung

[1]) Wir zitieren nach: The Poetical Works of John Milton. Oxford 1900. Ed. Rev. Beeching.

die Lösung erfolgt. Wir haben hier wie sonst, um das vorwegzunehmen, zwei Mittel der Spannung zu unterscheiden, erstens: die einfache Retardierung, die in der Richtung der syntaktischen Disposition erfolgt und zu deren erstem Träger im Verhältnis parataktischer Zusammengehörigkeit steht, zweitens dann: die Retardierung durch Interzision, um diesen Terminus der alten Grammatik hier zu benutzen, das heifst durch Einschiebung von Sätzen, die die zusammengehörigen Glieder trennen, die nur abhängig von letzteren sind (prinzipiell auch jedes Zusammenhanges entbehren und in Parenthese stehen können). Durch diese beiden Mittel, die ihrer Verschiedenheit nach typisch sind für zwei zusammen allesumfassende Kategorien, wird die in der syntaktischen Disposition latente Spannung ausgestaltet. Die Disposition liegt in unserem Falle in der Voranstellung des Prädikatsanhanges vor das Prädikat, die der allgemeinen Tendenz der Spannungsvermeidung nach von der normalen Rede auch speziell in diesem syntaktischen Falle: im Imperativsatz durch Nachstellung des Anhanges nicht geschaffen wird.[1]) Der Imperativ steht an erster Stelle des Satzes.

Das nächste Beispiel stilistischer Spannung treffen wir V. 10—13:

„. . . . . or, if Sion Hill
Delight thee more, and Siloa's Brook that flow'd
Fast by the Oracle of God; I thence
Invoke thy aid to my adventrous Song,“

Die Disposition liegt dabei in der Voranstellung des konditionalen Nebensatzes vor den Hauptsatz. Die Spannung wird vollendet durch Hinzufügung eines zweiten Subjektes (and Siloa's Brook) zum ersten des Konditionalsatzes, eine einfache Retardierung, und zweitens durch die Interzision des Relativsatzes, der von „Brook“ abhängig ist. V. 17—19 stofsen wir auf:

„And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer
Before all Temples th'upright heart and pure,
Instruct me,“ . . .

Wieder wie am Anfang besteht die syntaktische Disposition in der Invertierung der normalen Imperativstellung.

---

[1]) Wendt, Englische Syntax, S. 43.

Nur dafs dieses Mal nicht der Prädikatsanhang an den Anfang tritt, sondern das Subjekt, das durch die Interzision eines längeren Relativsatzes vom Verb getrennt wird. In der Reihenfolge des Erscheinens in der Dichtung sind dann als Beispiele für stilistische Spannung aufzuführen: V. 22—23:

„. . . What in me is dark,
Illumine, what is low raise and support;“

Beide Imperativsätze sind gespannt einfach durch Voranstellung des Prädikatsanhanges vor das Prädikat. V. 27—28:

„Say first, for Heav'n hides nothing from thy view
Nor the deep Tract of Hell, say first what cause
Mov'd our Grand Parents“ . . .

Der relative Fragesatz, der als prädikatives Komplement zu dem anfangs stehenden Verb gehört, ist retardiert durch Interzision des Kausalsatzes und Wiederholung des „*say first*“. Wie wir oben erwähnt haben, ist die Ergänzungsbedürftigkeit des aktiven Verbs durch das Objekt vorhanden, aber solches nur als syntaktische „Möglichkeit“ in der Weise, dafs seine letzte Selbständigkeit als Prädikat gegenüber dem Anhang intakt bleibt. Die hierin bestehende geringere Wirksamkeit der vorliegenden Spannung findet wohl ihren deutlichen Ausdruck in der Wiederholung des Verbums. V. 28—34:

„What cause
Mov'd our Grand Parents in that happy State,
Favour'd of Heav'n so highly, to fall off
From their Creator, and transgress his Will
For one restraint, Lords of the World besides?
Who first seduc'd them to that fowl revolt?
Th' infernal Serpent; he it was“ . . . .

Obgleich in unserem bestimmten Sinne eine formale Spannung, auf die wir vor allem achten wollten, hier nicht vorliegt, ist die inhaltliche Spannung, die in der angeführten Periode herrscht, hier zu berücksichtigen, da sie als stilistisches Mittel, wie wir sehen werden, mit der formalen Spannung unter ein gleiches Wirkungsprinzip fällt. Die inhaltliche Spannung der Periode liegt eben darin, dafs im Wesen der vorangestellten Sätze als Fragen eingeschlossen ist eine inhaltliche Ergänzungsbedürftigkeit, sie verlangen eine Antwort; erst nachdem diese gegeben, ist ihre Spannung gelöst.

Mit dieser Satzfolge (V. 27—34), in der sich die beiden Spannungen so verflechten, dafs mit der Lösung der Prädikat-Objektspannung die fragende Spannung anhebt, schliefst der einleitende Abschnitt. Der Dichter ist bei seinem Gegenstande „Th' infernal Serpent“ angelangt. Die folgende Erzählung von dem Höllensturz des Satans bewegt sich in einer ruhigen Sprache, verglichen mit der gehobenen des Eingangs. In den nächsten 40 Versen findet sich keine Spannung.

Es zeigt sich eine solche erst V. 75—78:

„There the companions of his fall, o' rewhelm'd
With Floods and Whirlwinds of tempestuous fire,
He soon discerns.“

Die syntaktische Disposition liegt in der Stellung: Prädikatsanhang + Subjekt + Prädikat; zu ihr tritt die Retardierung durch die partizipiale Interzision. V. 81—83:

„To whom th' Arch-Enemy,
And thence in Heav'n call'd Satan, with bold words
Breaking the horrid silence thus began.“

Syntaktische Disposition: Prädikatsanhang + Subjekt + Prädikat. Retardierung: einfach und durch Interzision. Diese beiden Spannungen kennzeichnen das Ende der Erzählung vom Höllensturz und den Beginn der Rede des Satans. Diese setzt ein, V. 84—92:

„If thou beest he; But O how fall'n! how chang'd
From him, who in the happy Realms of Light
Cloth'd with transcendent brightness didst outshine
Myriads though bright: If he whom mutual league,
United thoughts and counsels, equal hope,
And hazard in the Glorious Enterprize,
Joynd with me once, now misery hath joynd
In equal ruin: into what Pit thou seest
Fromm what highth fal'n.“ ...

Syntaktische Disposition: Voranstellung der Konditionalsätze vor den Hauptsatz. Retardierung der im ersten Konditionalsatz angebahnten Spannung durch Interzision des adversativen Satzes und die Folge eines zweiten Konditionalsatzes. V. 96—97:

„yet not for those,
Nor what the Potent Victor in his rage
Can else inflict, do I repent or change,“

Syntaktische Disposition: Prädikatsanhang + Prädikat. Retardierung durch die disjunktive Interzision. V. 105—106:

„What though the field be lost?
All is not lost;“ . . .

Für die inhaltliche Spannung einer solchen aus Frage und Antwort gebildeten Periode gilt das oben Bemerkte. V. 111—114:

„To bow and sue for grace
With suppliant knee, and deifie his power,
Who from the terrour of his Arm so late
Doubted his Empire, that were low indeed.“

Syntaktische Disposition: Voranstellung des Infinitivsatzes. Retardierung durch die Interzision des Relativsatzes.

Die Erwiderung des Beelzebub folgt der Rede des Satans; davon ist gespannt, V. 126—134:

„O Prince, O Chief of many Throned Powers,
That led th' imbattelld Seraphim to Warr
Under thy conduct, and in dreadful deeds
Fearless, endanger'd Heav'ns perpetual King;
And put to proof his high Supremacy,
Wether upheld by strength, or Chance, or Fate,
Too well I see and rue the dire event,“

Der zur Anrede gehörige Satz wird retardiert durch eine lange Reihe die Anrede modifizierender Bestimmungen. V. 143—155:

„But what if he our Conquerour, (whom I now
Of force believe Almighty, since no less
Then such could hav orepow'rd such force as ours)
Have left us this our spirit and strength intire
Strongly to suffer and support our pains,
That we may so suffice his vengeful ire,
Or do him mightier service as his thralls
By right of Warr, what e're his business be
Here in the heart of Hell to work in Fire,
Or do his Errands in the gloomy Deep;
What can it then avail though yet we feel
Strength undiminisht, or eternal being
To undergo eternal punishment?“

Der durch das erste „*what*“ angespannte Fragesatz wird retardiert durch die Interzision eines langen Konditionalsatzes, wird wieder aufgenommen durch die neue Anspannung „*what can it then avail*“, wieder retardiert durch die konzessive Interzision, bis er mit „*To undergo eternal punishment*“ vollendet ist.

Die folgende Rede des Satans (V. 156—191) ist ruhigen Tones. Allein ihr wichtigstes Moment wird durch die inhaltlich gespannte Periode V. 180—183 hervorgehoben:

„Seest thou yon dreary Plain, forlorn and wilde,
The seat of desolation, voyd of light,
Save what the glimmering of these livid flames
Casts pale and dreadful? Thither tet us tend“

V. 192—195: Die Einleitung der Schilderung des Satans:

„Thus Satan talking to his neerest Mate
With Head up-lift above the wave, and Eyes
That sparkling blaz'd, his other Parts besides
Prone on the Flood, extended long and large

Retardierung der Prädizierung durch die partizipiale Interzision. V. 241—245; Beginn der Rede des Satans:

„Is this the Region, this the Soil, the Clime,
Said then the lost Arch Angel, this the seat
That we must change for Heav'n, this mournful gloom
For that celestial light? Be it so.“

Inhaltliche Spannung einer aus Frage und Antwort bestehenden Periode. V. 338—344; Einleitung der Schilderung der Teufelsscharen:

„As when the potent Rod
Of Amrams Son in Egypts evill day
Wav'd round the Coast, up call'd a pitchy cloud
Of Locusts, warping on the Eastern Wind,
That ore the Realm of impious Pharaoh hung
Like Night, and darken'd all the Land of Nile:
So numberless were those bad Angels seen“ ...

Syntaktische Disposition: Voranstellung des komparativen Nebensatzes vor den Hauptsatz. Retardierung durch die Interzision des Relativsatzes. V. 626—630. Beginn der Rede des Satans:

„O Myriads of immortal Spirits, O Powers
Matchless, but with th' Almighthy, and that strife
Was not inglorious, though th' event was dire,
As this place testifies, and this dire change
Hatefull to utter: but what power of mind
Forseeing or presaging, from the Depth
Of knowledge past or present, could have fear'd
How such united force of Gods, how such
As stood like these, could ever know repulse?“

Es liegt eine Verflechtung von Spannungen vor: Zunächst wird der direkt zur Anrede gehörige Satz retardiert einfach durch eine Erweiterung der Anrede. Dann wird die Prädizierung des ersten vom Fragesatze abhängigen Objektsatzes retardiert durch die Interzision des zweiten. Schließlich durchzieht die ganze Periode bis zur Vollendung der Frage die aus der Ergänzungsbedürftigkeit der Anrede durch die Rede fließende Spannung. V. 752—754; Einleitung des Schlußabschnittes:

„Mean while the winged Haralds by command
Of Sovran power, with awful Ceremony
And Trumpets sound throughout the Host proclaim
A solemn Councel.“

Syntaktische Disposition: Voranstellung mehrerer Glieder des Prädikatanhanges vor das Prädikat. Retardierung durch einfache parataktische Position von Prädikatsanhang und Subjektsanhang zwischen Prädikat und Subjekt. V. 768—775:

„As Bees
In spring time, when the Sun with Taurus rides,
Poure forth thir populous youth about the Hive
In clusters; they among fresh dews and flowers
Flie to and fro, or on the smoothed Plank,
The suburb of thir Straw-built Cittadel,
New rub'd with Baume, expatiate and confer
Thir State affairs. So thick the aerie crowd
Swarm'd and were straitn'd;“

Syntaktische Disposition: Voranstellung des Komparativsatzes vor den Hauptsatz. Retardierung durch parenthetische Interzision eines ganzen Satzes. V. 792—795. Diese und die folgende Spannung heben das Ende des Schlußabsatzes des ersten Gesanges.

„But far within
And in thir own dimensions like themselves
The great Seraphic Lords and Cherubim
In close recess and secret conclave sat.“

Syntaktische Disposition: Die anfangs stehenden Glieder des Prädikatsanhanges spannen über das Subjekt hin auf das Prädikat. Retardierung durch einfache parataktische Häufung. V. 797—798:

„After short silence then
And summons read, the great consult began.“

Syntaktische Disposition: Die anfangs stehenden Glieder des Prädikatsanhanges spannen über das Subjekt hin auf das Prädikat.

Aus dieser Analyse[1]) bestätigt sich, dafs der Natur der Sache nach die stilistische Spannung fast ausschliefslich die syntaktische Disposition benutzt, die in der Voranstellung unselbständiger Bedeutungen und Bedeutungseinheiten vor relativ selbständigeren liegt. Wir begegneten als Ausnahme nur einem Falle, in dem die virtuelle Ergänzungsbedürftigkeit eines aktiven Verbums durch ein Objekt verwertet wird: V. 27—28. Aus unserer Untersuchung über die Bedeutung des Prädikats versteht sich, dafs von den aufgeführten 23 Beispielen 14 auf der starken passiven Ergänzungsbedürftigkeit durch das Prädikat basieren, wobei der Prädikatsanhang vorgestellt oder die Prädizierung des Subjektes retardiert wird. Die stilistische Spannung bildet sich nämlich natürlich am leichtesten aus der in der stärksten syntaktischen Spannung liegenden Disposition. Neben dieser Disposition liegt formal nur die Voranstellung des Nebensatzes vor den Hauptsatz vor. Zu diesen Dispositionen treten, um die stilistische Spannung, so wie sie wirkt, zu konstituieren, als Retardierungen solche

[1]) Vgl. ferner z. B. II, V. 1—5, V. 9—10, V. 35—37, V. 54—60, V. 77—81, V. 124—126, V. 174—186, V. 299—301, V. 533—536, V. 614—617, V. 629—632, V. 636—642, V. 871—874, V. 910—918, V. 947—949, V. 968—970, V. 988—990, V. 1029—1022, V. 1023—1026, V. 1054—1055; III, V. 1—9, V. 19—21, V. 29—32, V. 56—58, V. 167—171, V. 274—276, V. 406—409, V. 418—422, V. 431—441, V. 443—453, V. 576—588, V. 654—662, V. 736—739; IV, V. 1—9, V. 159—166, V. 183—192, V. 268—274, V. 352—357, V. 408—410, V. 539—541, V. 650—656; V, V. 1—3 etc.

einfacher parataktischer Natur und Interzisionen in wechselnder Mannigfaltigkeit.

Wenn wir dann den ersten Gesang als Ganzes überblicken, um die Einordnung der Spannungen in ihn zu bestimmen, so fällt zunächst die Regelmäfsigkeit im Wechsel von ungespannten und gespannten Sätzen im Eingangsabschnitt auf. Auf V. 1—6 gespannt folgt V. 6—10 ungespannt, auf V. 10—13 gespannt V. 13—16 ungespannt, auf V. 16—19 gespannt V. 19—22 ungespannt, auf V. 22—23 gespannt V. 23—26 ungespannt; auf V. 26—34 folgt dann die längere ungespannte Erzählung. Auch in der von V. 84—124 reichenden Rede ist in bezug auf die Spannungsverteilung Regelmäfsigkeit zu beobachten: Auf V. 84—92 mit seiner starken Spannung folgt V. 92—96 ungespannt, auf V. 96—97 gespannt V. 97—105 ungespannt, auf V. 105—106 gespannt V. 106—111 ungespannt, auf V. 111 bis 114 gespannt V. 114—124 ungespannt. Die Rede des Beelzebub V. 126—155 zerfällt in V. 126—134 gespannt, V. 134 bis 143 ungespannt, V. 143—155 stark gespannt. Schliefslich ist es noch der Schlufsabschnitt V. 752—798, in dem mehrere Spannungen zusammenstehen. Und auch hier finden wir eine Regelmäfsigkeit des Wechsels: V. 752—754 gespannt, V. 754 bis 768 ungespannt, V. 768—775 gespannt, V. 775—792 ungespannt, V. 792—795 gespannt, V. 795—797 ungespannt, V. 797—798 gespannt.

Wir können also sagen, dafs, wo mehrere Spannungen nebeneinander auftreten, sie sich nie unmittelbar, sondern im Wechsel mit ungespannten Passagen folgen, wobei die Länge der ungespannten in einem harmonisch proportionierten Verhältnis zu der Stärke der gespannten Rede steht. (Die Gültigkeit der letzteren Bestimmung ist am besten bei lautem Lesen oder Hören der Dichtung zu erkennen.) Der Grund für den Wechsel überhaupt liegt wohl darin, dafs eine kontinuierliche Aufeinanderfolge gespannter Satzgebilde als ein fortgesetzter Anlauf wirken würde, als ein Einsetzen, dessen Vollendung immer wieder abgebrochen wird, wie man leicht sehen kann, wenn man z. B. aus der Eingangspartie die ungespannten Teile fortläfst.

Das Verhältnis der stilistischen Spannung zum Inhalte ist auf Grund der Analyse dahin zu definieren, dafs sie allein

Ausdruck stärksten Pathos ist. Sie ist eine markante Komponente im erhabensten Miltonschen Stile. Es ist bezeichnend, dafs wir sie nicht im Laufe der im strengen Sinne epischen, ruhig erzählenden Partien der Dichtung finden, sondern allein an Stellen einer darüber hinausgehenden, prominenten Bedeutung; so in einer regelmäfsigen Folge im stark gehobenen, hymnischen Eingange, dem Schlusse des Gesanges oder in besonders gesteigerter Rede, und isoliert, wo ein neues Einsetzen der Erzählung oder deren Gipfelpunkte ein stilistisches Unterstreichen verlangen.

Als Resultat der Analyse — die im einzelnen nach dieser Hinsicht durchzuführen uns, wie gesagt, hier nicht zusteht — ist dann ferner das stete Zusammenfallen der formalen und inhaltlichen Spannung kurz zu erwähnen; durchweg trägt das Wort oder die Bedeutungseinheit, auf die hin formal gespannt wird, das Thema der Gesamtbedeutung des Satzes oder der Periode, was prinzipiell — wie wir sahen — nicht notwendig wäre.

Wenn wir über diese Analyse hinaus die Bedeutung der stilistischen Spannung im Ganzen der Miltonschen Dichtung uns erklären wollen, so gelangen wir dazu am besten von der Seite des Verstehens her.

Durch den Stil einer naiveren Erzählungskunst, wie es etwa die Chaucers ist, wird der oben (S. 8 ff.) geschilderte gewöhnliche Verlauf des Verständnisses in keiner Weise erschwert. Wir nehmen bei dem Tone, in dem sich z. B. „The Monk's Tale“ oder „The Knight's Tale“ hält, eine Einstellung wie einem vertrauten Erzähler gegenüber ein. Wir verstehen sofort. Sätze wie:[1])

„He took his host and hoom he rood anon,
With laurer crowned as a conquerour;
And ther he liveth in joye and in honour
Terme of his lyf; what nedeth wordes mo?“

sind für Chaucers Erzählerton charakteristisch, durch den der bedeutete Gegenstand der Intention der ganzen Dichtung auf anschauliche Realität gemäfs, wie in gewohnter Sprache un-

[1]) Knight's Tale, V. 1026 ff.

mittelbar vor uns steht, von vornherein gleichsam so vertraut, daſs der Dichter nicht viel Worte darüber zu verlieren braucht.

Bei Milton haben wir den entgegengesetzten Sachverhalt. Schon im allgemeinen, ob nun formal allein gespannt wird, ob inhaltlich oder beiderseitig, immer wird der gewohnte Verlauf des Verständnisses unterbrochen. Der Hörer wird aus seiner vertrauten Einstellung den bedeuteten Dingen gegenüber gerissen und darum stehen diese von vornherein in einem auſsergewöhnlichen Lichte da. Wenn es nun in den gespannten Perioden Miltons unmöglich ist, in den formal unselbständigen Bedeutungen und Bedeutungseinheiten des Anfangs das Thema des Gemeinten zu verstehen, wenn nur auf dieses gleichsam von fern hingewiesen wird, so rückt der bedeutete Gegenstand um so mehr in eine besondere Distanz und steht auch, nachdem der ergänzungsbedürftige Anfang seine Erfüllung gefunden hat, als erhabener vor uns wie der der schlichten Erzählung.[1]) Unter dieses Prinzip der Distanzierung des Gegenstandes durch die sprachliche Form fallen auch die periodischen Bildungen, wo durch die Frage auf die Antwort gespannt wird (vgl. S. 16). So läſst sich von auſsen her die Adäquatheit des gespannten Stils an das Sublime und Pathetische des Inhaltes verstehen.

Um die Ausdrucksentsprechung der Spannung gegenüber dem ausgedrückten seelischen Wesen im allgemeinen dann näher zu sehen, sei nebeneinander darauf hingewiesen, daſs bei der gespannten Rede die anfänglich erfaſsten, spannenden Bedeutungen im Bewuſstsein nachhallen und einflieſsen in die folgenden, bis die Lösung erfolgt, und daſs andererseits für die tieferen Schichten des Psychischen gilt, daſs seine einzelnen Elemente sich nicht einfach sukzedieren in der Kettenform der

---

[1]) Die verschiedene Gegebenheitsweise des Gegenstandes in der starkgespannten und der ungespannten Sprache kann man sich vergegenwärtigen, den Anfang des „Paradise Lost“ neben dessen Übersetzung von Bodmer (Zürich 1732) haltend: „Singe von dem ersten Ungehorsam der Menschen und der verbotenen Frucht . . . himmlische Muse . . .,“ und andererseits neben die bessere Übersetzung des F. W. Zachariä (Altona 1762): „Von dem ersten Vergehen des ungehorsamen Menschen, Und dem verderblichen Essen der Frucht des verbotenen Baumes . . . Sing, o himmlische Muse . . .“

Wundtschen Psychologie, sondern, im einzelnen ergänzungsbedürftig, sich im Abflusse gegenseitig durchdringen und färben, wie es die Worte Bergsons beschreiben („Les Données Immédiates de la Conscience“): „*Une vie interne où succession implique pénétration mutuelle*“. Es ist aus dieser Nebeneinanderstellung unmittelbar zu sehen, warum das Erhabene und Pathetische als Form eines tieferen psychischen Seins seiner innersten Struktur nach einen adäquaten Ausdruck in der gespannten und nicht in der ungespannten Rede findet. Wenn es dennoch in der letzteren erfaſst wird, so ist dieses nur durch die Bedeutung und andere Ausdrucksmomente als die der Wortfügung möglich.

Wenn wir mit diesen Verhältnissen nun die der normalen Rede kontrastieren, so erinnern wir uns vor allem daran, daſs uns in ihr allein Bedeutungseinheiten, nie wie in der gespannten Sprache erst Wortbedeutungen und in diesen dann das Gemeinte gegeben sind. In der gewöhnlichen Folge kurzer ungespannter Sätze sukzedieren sich nur Bedeutungseinheiten im Verständnis, völlig abgesetzt voneinander, im Gegensatz zu den Wortbedeutungen wesentlich selbständig. Es ist bedeutsam, daſs wir dann auch hier eine analoge Form der Struktur im Psychischen finden. Denn für dessen äuſsere Schichten, die, praktisch gerichtet, sich vor allem gegen den Raum wenden, gilt nach Bergsons Lehre nicht wie für das Innere ein gegenseitiges Durchdringen der Elemente, sondern in ihrem Bezirk — je weiter nach auſsen, desto exakter gilt dieses — steht ein Erlebnis unabhängig neben dem andern, so wie im Raum, dem es sich annähert, eines dem andern äuſserlich ist. Zum Beispiel taucht eine belanglose Wahrnehmung völlig isoliert im Bewuſstsein auf und verschwindet, während ein tiefes Erlebnis fortwirkt und seine Spuren hinterläſst im ganzen Leben. In den äuſseren Schichten allein herrschen die Assoziationen, die für ein mechanisches Nebeneinander der Bewuſstseinselemente charakteristisch sind.

Die normale ungespannte Rede ist also der Ausdruck des äuſseren psychischen Seins. Ihre losen Fügungen durchbricht die dichterische Ergriffenheit, die aus der Tiefe der inneren Bewegung den gespannten Stil als ihren adäquaten Ausdruck hervortreibt.

## II. Zur historischen Entwicklung des gespannten Stils.

### a) Einleitung.

Wir wollen im folgenden, nachdem wir in ihrer reinsten Erscheinung bei Milton das Wesen der stilistischen Spannung herausgestellt haben, eingehen auf ihre Entwicklung in der englischen Sprache.

Dabei können wir schon jetzt einsehen, dafs wir sie nur da in voller Entfaltung finden werden, wo der englische Geist vermochte, neben der praktischen Sprache eine pathetische zu schaffen, wo er die Tendenz zur Entspannung, die die Entwicklung der normalen Rede als Ausdruck des praktischen Lebens beherrscht, durchbrach und eine innere Bewegung, ein tieferes psychisches Sein zum Ausdruck brachte. Schon bevor dieses bestand und bevor auf dessen Ausdruck das gesamte Kunstwollen sich richtete, können Spannungen in die Sprache von aufsen eingeführt sein, aber Teil einer künstlerischen Einheit, organisch in einen Stil aufgenommen, sind sie erst dann, wenn in ihnen ein inneres Pathos sich ausdrückt und ausdrücken will. Fremde Einflüsse vermögen erst zu wirken, wenn die eigenen Intentionen einer künstlerischen Bewegung oder einer einzelnen Person von innen her bestimmt in ihre Richtung gingen. Unter diese Gesichtspunkte stellen wir die folgende Untersuchung. Es sei ferner ihr vorausgeschickt, dafs wir nur auf die dichterische Epik achten können. Aber mag auch in anderen Literaturgattungen wie z. B. der hymnischen, religiösen Poesie der gespannte Stil aufgekommen sein, für die Kontinuität ihrer Entwicklung bis zu Miltons Kunst sind als Träger allein epische Werke bedeutsam.

### b) Die Epik der Frührenaissance.

Wie wir schon in der Kontrastierung des Miltonschen Stils mit dem Chaucers sahen, erstrebt der erste grofse Epiker Englands seinem Leser den erzählten Gegenstand so nahe wie nur möglich zu rücken, er legt seine „Tales“ Personen, wie sie für das reale Leben typisch sind, in den Mund. Er will unterhalten und nicht erheben. Dieser seiner Dichtung immanenten Intention gemäfs ist seine Sprache bei aller künstlerischen Durchbildung, wie wir weiter sahen, darum im Verständnis

genau so gegeben wie die praktische Rede. Sie ist völlig ungespannt. The Knight's Tale beginnt z. B.:

„Whylom, as olde stories tellen us,
Ther was a duk that highte Theseus;
Of Athenes he was lord and governour,
And in his tyme swich a conquerour,
That gretter was ther noon under the sonne," usw.

Bezeichnend ist aber dafür, dafs der Stil aus dem Kunstwollen vor allem fliefst, dafs, wo Chaucer nicht den Ton der schlichten Sprache, sondern einen gehobenen aus künstlerischem Grunde anschlagen will, wie am Anfange des Prologs, ihm ein isolierter Ansatz zum gespannten Stil gelingt. (C. T., The Prologue.)

„Whan that Aprille with his schoures sote
The droghte of Marche hath perced to the rote,
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour;
Whan Zephirus eek with his swete breeth
Inspired hath in every holt aud heeth
The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours y-ronne,
And smale fowles maken melodye,
That slepen al the night with open yë,
(So priketh hem Nature in hir corages):
Than longen folk to goon on pilgrimages" —

Hierbei wird bemerkbar durch die vorgestellten temporalen Nebensätze, die einfachen Retardierungen und die parenthetische Interzision auf den Hauptsatz hin gespannt. Doch verwendet Chaucer die Spannung nie anders als wie ein Initial zum Schmuck des Anfangs; vgl. Troilus and Criseyde I, 1—5, The Compleynte of Faire Anelida and False Arcite, 1—6. Chaucer's A. B. C., 1—5. Er kennt keine Folge von Spannungen und ihre Verwendung zum pathetischen Hervorheben epischer Gipfelpunkte, da er stets sofort nach dem erhobenen Eingang in den ruhigen Erzählerton einlenkt, den wir für ihn bezeichnend fanden.

Dasselbe gilt für die Epiker seiner Zeit und der ganzen folgenden Frührenaissance.

Bei seinem Freunde John Gower finden wir in dessen „Confessio amantis" [1]) den gleichen einfachen, unmittelbar ver-

---

[1]) John Gower, Confessio Amantis ed G. C. Macaulay.

ständlichen, ungespannten Stil der Erzählung wie bei ihm. Der Prologus zu seinem Hauptwerke beginnt schlicht und gewöhnlichen Tones:

„Of hem that writen ous tofore
The bokes duelle, and we therfore
Ben tawht of that was write tho“:

Selbst eine Stelle wie der Schlufs des ersten Buches, die die Möglichkeit zu einem pathetischen Klange bietet, zeigt eine völlig ungespannte Rede des Confessors:

„Mi goode Sone, it shal be do:
Now herkne and ley an Ere to;
For as touchende of Prides fare,
Als ferforth as I can declare
In cause of vice, in cause of love
That hast thou pleinly herd above,
So that ther is nomor to seie
Touchende of that;“ ...

Lydgate, „The creature of Chaucer“ zeigt ebenso z. B. in seinem „Troy Book“ [1]) eine ungespannte Sprache; Book I, 1—3:

„In the regne and lond of Thesalye
The whiche is now y-named Salonye,
Ther was a Kyng callyd Pelleus,“

Wie sein Meister benutzt er Spannung allein in Initialstellung; z. B. Prologue of the Troy Book:

V. 1: Myghty Mars, that wyth thy sterne lyght
In armys hast the power and the mygt,
And named art from est til occident
The myghty lorde, the god armypotent,
That, wyth schynyng of thy stremes rede
By influence dost the brydel lede
Of cheualry, as sone reyn and patrown!

V. 22: Now, for the loue of Wlcanus wyf,
Wyth whom whylom thou wer at meschef take
So helpe me now,

Auf Lydgate folgte in der Entwicklung der höheren epischen Kunst Stephen Hawes, Heinrichs VII. „groom of the privy chamber“.

---

[1]) Lydgate, „The Troy Book“, ed. Early English Text Society.

Wenn man sich dessen „Pastime of Pleasure“[1]) ansieht, so kann man bei allem sonstigen Fortschritt gegenüber seinem Vorgänger einen Ansatz zum gespannten Stil nicht feststellen. Bemerkenswert ist allein die häufige Verwendung der von Chaucer her traditionellen Initialspannung, z. B. Kap. I, 1—7:

„When Phebus entred was in Geminy,
Shynyng above in his fayre golden spere,
And horned Dyane then but one degre
In the Crabbe had entred fayre and cleare;
When that Aurora did well appeare
In the depured ayre and cruddy firmament,
Forth then I walked without impediment.“

Vgl. ferner z. B. Kap. XVI, 1—6:

„Whan splendent Phebus, in his midday spere,
Was hyght in Gemine in the fresshe season
Of lusty Maye, with golden beames clere
And derke Diane made declynacion;
Whan Flora florisshed in this nacion
I called to mynde right inwardly.“ ...

Kap. XXVI, 1—7:

„Whan clene Aurora, with her golden bemes,
Gan to enlumyne the derke cloudy ayre,
And combust Dyane her gret fyry lemes
Amyddes of the Bull began to reflayre;
Than on my jorney, my selfe to repayre,
Wyth my verlet called Attendaunce,
Forthe on I rode by longe contynaunce.“

Kap. XXXIII, 1—8:

„Whan golden Phebus in the Capricorne
Gan to ascend fast unto Aquary,
And Janus Bifrus the crowne had wone
With his frostly berd in January;
Whan clere Diana joyned with Mercury
The cristall ayre and assured firmament
Were all depured without encumbrement
Forth than I rode,“ ... etc.

Der Typus dieser Initialspannungen ist der gleiche wie wir ihn am Anfange des Prologs zu den „Canterbury Tales“ antrafen: zwei mit „*whan*“ angebahnte temporale Nebensätze gehen samt mannigfachen Retardierungen dem Hauptsatz voraus.

---

[1]) Stephen Hawes, „The Pastime of Pleasure“, ed. Percy Society.

Mit dem Formelhaften der Spannungsmittel stimmt inhaltlich die Einförmigkeit der mythologisierenden Naturbeschreibungen zusammen, die die spannenden Vordersätze füllen, während, genau wie bei Chaucer, mit dem Nachsatz in die Erzählung eingelenkt wird. Hawes also, obgleich er noch bis in die Regierungszeit Heinrichs VIII. hineinlebte, entwickelte sich nicht in unserer Hinsicht formal über die epische Kunst der Frührenaissance hinaus, wie sie von seinen verehrten Meistern Chaucer, Gower und Lydgate gepflegt wurde. Dasselbe gilt für John Skelton, den satirischen Gegner des Kardinals Wolsey, der mit Hawes zusammen gern seiner übrigen Kunst halber als Träger der Fortentwicklung von Chaucer bis zum Zeitalter Surreys und Wyatts genannt wird.

### c) Die Epik der Renaissance.

Erst als der englische Geist so reif geworden war, dafs er sich, wie der italienische vor ihm, dem klassischen Altertum voll zuwendete, erst dann treffen wir auf häufigere und freiere Anwendung der stilistischen Spannung. Man lernte an dem Formenreichtum vor allem der lateinischen Sprache sie in der englischen herauszubilden. Schon Chaucer und der ganzen Frührenaissance wäre, äufserlich genommen, durch ihre Berührung mit dem italienischen Humanismus die Möglichkeit zur reicheren Ausbildung der stilistischen Spannung gegeben gewesen. Aber erst der Geist, der sich in der englischen Renaissance ausdrückt, benutzte diese Möglichkeit. Seine Richtung auf Formenfülle brachte ihn darauf, die Kunst, Perioden zu spannen, am Lateinischen für das Englische kennen zu lernen. Doch von dieser rein artistischen Aquisition der Renaissance bis zur Miltonschen Kunst bedurfte es noch einer bedeutsamen Bewegung. Tot lag der gewonnene Formenschatz, wie wir sehen werden, die elisabethanische Zeit hindurch da, bis aus dem tiefen christlichen Pathos, das sich zugleich im englischen Puritanismus und der anglikanischen Kirche ausspricht, die erhabene Kunst des Barock gestaltet wurde, die in ihm ihren adäquaten Ausdruck fand.

Es ist bezeichnend für den Beginn des englischen Humanismus, dafs wir den ersten Ansatz zum *„grand style“* und damit auch der stilistischen Spannung nicht in dem Oxforder

Kreise Colets, Mores und des jungen Erasmus aufweisen können, sondern am Londoner Hofe bei dem Earl of Surrey. Das Interesse der Gelehrten ging vor allem auf religiöse und soziale Gegenstände, hingegen das der höfischen Dichter auf jene Beschäftigung mit der lateinischen Poesie, die die Pflege einer neuen, gehobenen, englischen Sprache mit sich führte. Als erstes hervorragendes Dokument der Sprachkunst der Renaissance steht Surreys Übersetzung des zweiten und vierten Buches von Virgils Äneis vor uns.[1])

Bevor wir diese in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der stilistischen Spannung eingehender analysieren, wollen wir kurz zeigen, inwiefern im allgemeinen gerade die lateinische Sprache die Ausbildung der formalen Mittel in unserer Hinsicht für das *„genus grande“* [2]) im Englischen beeinflussen konnte. Hierdurch umgrenzen wir zugleich den lateinischen Einfluſs über Surreys Werk hinaus, da dieses nicht isoliert dasteht, sondern Symbol seiner eigenen und seines Milieus weitgehenderer Beschäftigung mit lateinischen Autoren ist, besonders möglicherweise mit Cicero, dem Meister der prosaischen Periodenspannuug.

Es ist zuerst zu berücksichtigen, daſs die lateinische Sprache von Natur aus eine starke Tendenz in Wort- und Satzstellung zur merklichen Spannung zeigt. Trotzdem man geneigt wäre, wegen ihrer praktischen Sinnesart den Römern eine kurzsätzige, ungespannte Sprache zuzuschreiben, muſs bei ihnen eine hervortretende Neigung zur pathetischen Redestruktur konstatiert werden, eine Tatsache, aus der eine Sprachwissenschaft im Sinne Humboldts und Byrnes wohl mit Recht Schlüsse auf einen in sich bewegten Volksgeist ziehen müſste. Schon in einem alten römischen Agrargesetz[3]) (643 v. Chr.) zeigt sich deutlich ein Ansatz zur gespannten Sprache:

*„Quei ager publicus populi Romanei in terra Italia P. Mucio L. Calpurnio consulibus fuit, de eo agro loco quem agrum locum populus ex publico in privatum commutavit, quo pro agro loco ex privato in publicum tantum modum agri locei commutavit, is ager locus domneis privatus ita, uti quoi optima*

---

[1]) Ed. des Roxburghe Club. London 1814.

[2]) Quint. XII, 10, 58.

[3]) Inscriptiones latinae antiquissimae, ed. Th. Mommsen, S. 81, 84.

*lege privatus sit, esto. — Quei ager locus in Africa est, quei Romae publice venieit venieritve, quod eius agri locei, quei populeis libereis in Africa sunt, quei eorum in ameicitiam populi Romanei bello Poenicio proxsumo manserunt, queive ... perfugerunt, quisque eorum habuerunt, ... pro eo agro loco II vir ..., facito, ... detur adsignetur.*“

Es wird in diesem Beispiel stets durch den vorgehenden Satz auf den folgenden, dem er untergeordnet ist, hingewiesen. Dazu zeigt sich die Disposition zur Spannung darin, dafs, wie für das Lateinische typisch ist,[1] jeder Satz von seinem Verb geschlossen wird und die ganze Periode durch das Hauptverb.[2]

Es wird also stets die unselbständigere Bedeutungseinheit vor die selbständigere gestellt und parataktisch durch Retardierung der Prädizierung bis zum Ende gespannt. Diese Spannung ist es auch die der „*gravis et decora constructio*“ bei den Klassikern, vor allem bei Cicero, ihre besondere Würde und Geschlossenheit verleiht. Zum Beispiel diene: Cicero ad. Fam. II, 4; De offic. I, 1. 4; De lege agr. II, 4. „*Si hoc statueris, quarum laudum gloriam adamaris, quibus artibus eae laudes comparantur, in iis esse elaborandum. — Nam philosophandi scientiam concedens multis, quod est oratoris propium, apte, distincte, ornate dicere, quoniam in eo studio aetatem consumpsi, si id mihi asumo, videor id meo jure quodam modo vindicare. — Neque si qui agros populo romano pollicentur, si aliud quiddam obscure moliuntur, aliud spe ac specie simulationis ostentant, populares existimandi sunt.*“

Neben diesen beiden im Wesen der Sprache liegenden Mitteln der Spannung auf das Verb hin und den Hauptsatz,

---

[1]) Quint. IX, 14, 26: *Verbo sensum cludere multo si compositio patiatur, optimum est.* Vgl. ferner Lat. Grammatik von Kühner, Hannover 1879, S. 1064. Raspe, Die Wortstellung der lat. Sprache, Leipzig 1844. Lat. Grammatik von Stolz und Schmalz, München 1900, etc.

[2]) Die spannende Wirkung der Endstellung des Verbs als natürlicher Träger des Themas und ihr Gegensatz zur Tendenz der praktischen Sprache geht auch hervor aus einer Bemerkung der Madame de Staël über das Deutsche mit seiner Neigung durch das Prädikat zu schliefsen (de l'Allemagne I, chap. 12): „*L'allemand se prête beaucoup moins (que le français) à la rapidité de la conversation. Par la nature même de sa construction grammaticale, le sens n'est ordinairement compris qu'à la fin de la phrase*“ (vgl. zur Theorie S. 12).

die später auch im Englischen vor allem ausgebildet wurden, ist noch auf die Spannungen durch Interzision und Hyperbaton im Lateinischen hinzuweisen, die nicht ohne Einfluſs für den *„grand style"* gewesen sind. Durch die Erhaltung der Flexionszeichen war es im Lateinischen weitgehend möglich, einander direkt zugeordnete und in diesem Sinne zusammengehörige Satzglieder durch einem von ihnen nur indirekt zugeordnete Glieder zu trennen. Dieses Prinzip der Interzision,[1]) das wir bei Milton für die Periode kennen lernten, das jedoch im Latein auch in der Parataxe herrscht, findet sich in zahlreichen Fällen, wobei die Einschiebung in der Quantität der Worte variieren kann, z. B.: *Juravit hoc coactus terrore Pomponius. Tantam ingenuit animantibus conservandi sui natura custodiam. Iis enim se adolescens improvida ætate irretierat erratis.* Es ist einleuchtend, daſs auch hier, je gröſser die Zahl der eingeschobenen Worte, desto stärker die Spannung ist. Ebenso wie die Interzision fungiert das Hyperbaton,[2]) wobei das indirekte Komplement von seinem Beziehungswort durch ein oder mehrere diesem direkt zugehörige Ergänzungen getrennt wird, z. B.: (Cic. Tusc. I, 27) *Animorum nulla in terris origo inveniri potest.* Beide Konstruktionen wirken gleichartig dahin, daſs sich die syntaktischen Ergänzungsbedürftigkeiten nicht sofort befriedigen, sondern, angehalten, spannend wirken.

Das psychologische Resultat hieraus in bezug auf das Verständnis (vgl. unsere Bemerkung S. 25) hat Lindskog[3]) in seiner geistvollen Arbeit für die klassische Latinität, in der die beiden Stellungsprinzipien ständig waren, richtig fixiert. Er spricht davon, daſs „in einer modernen Sprache oft ein Satz als ein einziger Gedanke ohne Glieder erscheint", während im Lateinischen „solch ein unbewuſstes Aufgehen der einzelnen Wörter in den Satz" nicht möglich ist. Wir würden sagen, daſs durch die (übrigens poetisch[4]) ganz besonders häufige)

---

[1]) Gossrau, Von der lat. Wortstellung. Programm Quedlinburg 1861, S. 5, 8. Vgl. Beispiele.

[2]) Henri Weil, De l'ordre des mots. Paris 1869.

[3]) Claes Lindskog, Beiträge zur Geschichte der Satzstellung im Latein. Lund 1896.

[4]) Vgl. Boltenstern, Wortstellung in Virgils Aeneis. Dramburg 1880.

Verwendung von Interzision und Hyperbaton die Erfassung von Thema und Bedeutungseinheiten, wie sie in der praktischen Rede z. B. im Ne. und Nfrz. statthat, unmöglich ist und vor allem Wortbedeutungen verstanden werden.

Obgleich Interzision und Hyperbaton also als echt spannende Mittel zu bezeichnen sind, ist für ihre Wirkung im Englischen zu berücksichtigen, dafs sie dorthin, aufser der Periodeninterzision, nicht wie die Spannung auf Verb und Hauptsatz hin zu übernehmen waren. Denn dort war der Schwund der Flexionsendungen weit vorgeschritten.[1])

Aber ihre Wirkung ist dennoch als indirekte anzunehmen, da sie stark halfen, das ganze Bild des lateinischen, besonders des poetischen Stiles mit seiner Fülle von Spannungen zu bestimmen. Und dieses Bild in seiner Totalität war es, das der künstlerischen Intention der Renaissance entgegenkam und mit allen in der englischen Sprache liegenden Mitteln nachzubilden versucht wurde.

Wir wollen als hervorragendes, erstes Monument hierfür die Äneisübersetzung Surreys in bezug auf die Wiedergabe der stilistischen Spannung untersuchen, wobei wir uns, wie gesagt, bewufst sind, dafs die Ausbildung des neuen Stiles nicht ganz allein aus jener Übersetzungstätigkeit erwuchs, sondern ihre Vorbedingung in der gesamten Einstellung jener

---

[1]) Es wäre zu untersuchen, inwiefern neben andern Gründen die Tendenz der praktischen Sprache, die Spannung zu vermeiden, den Schwund der Flexionszeichen herbeiführte, der in der Entwicklung der germanischen Sprachen auffallend ist. Hierdurch würde die Forschung vom isolierten Wort auf den Satz gelenkt, auf die gesprochene Sprache, in der die Entwicklung sich vollzog. Sicherlich machte zum Teil die spannungsausgleichende Wortstellung die flexivische Ausbildung überflüssig und die syntaktische Veränderung ging der lautlichen voran. Das verschiedene Verhalten der einzelnen Sprachen gegenüber der ausgleichenden Tendenz zu beobachten, ist sprachpsychologisch von hohem Interesse. Im allgemeinen scheint die Entwicklung von der gespannten pathetischen Sprache zur praktischen, ungespannten stattgefunden zu haben. Mit anderen Worten: die stilistisch gespannte Sprache Miltons steht ihrem Gesamttypus nach der natürlich gespannten Sprache einer primitiveren Kulturstufe näher als der ihr gleichzeitigen ausgeglichenen praktischen Sprache. Der Unterschied zwischen poetischer Sprache und praktischer ist, wie auch sonst, in unserer Hinsicht auf primitiver Sprachstufe geringer als auf höherer.

höfischen Renaissancekreise auf die poetische Bedeutsamkeit der klassischen Latinität lag.

Der Beginn der Erzählung des Äneas von Trojas Untergang, die das zweite Buch der Vergilschen Dichtung ausfüllt, wird bei Surrey gleich von einer gespannten Periode ausgezeichnet, V. 14—17:

„But sins so great is thy delight to here
Of our mishaps, and Troyes last decay:
Though to record the same my minde abhorres,
And plaint eschues: yet thus wil I begyn."

Der Spannung durch Interzision des Konzessivsatzes entspricht im Lateinischen[1]) die durch die Periode hin spannende Endstellung des Hauptverbums,[2]) V. 10—13:

„Sed, si tantus amor casus cognoscere nostros
Et breviter Troiae supremum audire laborem,
Quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
Incipiam." —

Die Erzählung selbst hebt an, V. 18—21:

„The Grekes chieftains all irked with the war,
Wherin they wasted had so many yeres,
And oft repulst by fatal destinie,
A huge hors made,"

Die Prädizierung wird hier retardiert; ebenso wie im Latein, wo auf sie schon das am Anfang stehende Partizip hinweist, V. 13—16:

„Frati bello fatisque repulsi
Ductores Danaum, tot iam labentibus annis,
Instar montis equum divina Palladis arte
Aedificant,"

Spannungen finden sich ferner V. 74—76 zur Auszeichnung des Auftretens Sinons, des Betrügers:

„Therwyth behold, wheras the Phrigian herdes
Brought to the king, with clamor, all unknown
A yongman," ...

---

[1]) Virgilii Aeneis. Ed. Gossrau.

[2]) Wir wollen hier und im folgenden nicht wie im ersten Teil unserer Arbeit die Spannungen eingehend analysieren, sondern nur ihre syntaktische Basis andeuten.

Retardierung der Objektsergänzung; lat. Retardierung der Prädizierung, V. 57—58:

„Ecce, manus iuvenem interea post terga revinctum
Pastores magno ad regem clamore trahebant“

V. 178—180 Höhepunkt der Erzählung Simons:

„Then by the gods to whom al truth is known:
By fayth unfiled, if any any where
Wyth mortal folke remaines:
I thee beseche“

Spannung durch Interzision auf das Verb hin; lat. desgleichen V. 141—143:

Quod te per superos et conscia numina veri,
Per, si qua est, quae restet adhuc mortalibus usquam
Intemerata fides, oro,“

V. 191—192 Der Beginn des falschen Schwures des Phrygiers:

„Then he, instruct with wiles and Grekish craft,
His loosed hands lift upward“

Retardierung der Prädizierung; lat. Prädikatsspannung und parataktische Interzision, V. 152—153:

„Ille, dolis instructus et arte Pelasga,
Sustulit exutas vinclis ad sidera palmas;“

V. 193—197 Der Schwur selbst:

„Ye euerlasting lampes I testifye,
Whoes powr diuine may not be violate:
Th' alter, and swerd (quod he) that I haue scapt:
Ye sacred bandes, I wore as yelden hoste:
Leful be it for me to breke mine othe“ ...

Retardierung des als Objektsergänzung zum Verbum gehörigen Schlufssatzes; lat. dgl. V. 154—157:

„Vos, aeterni ignes, et non violabile vestrum
Testor numen, ait; vos, arae ensesque nefandi,
Quos fugi, vittaeque deum, quas hostia gessi;
Fas mihi Graiorum sacrata resolvere iura,“

V. 254—258 Das Schicksal des Laokoon:

„Whiles Laocon, that chosen was by lot
Neptunus priest, did sacrifice a bull
Before the holy Altar, sodenly
From Tenedon behold in circles great
By the calme seas come fletyng adders twaine,“

Syntaktische Disposition: Vorstellung des Nebensatzes vor den Hauptsatz. Retardierung einfach und durch zwei Interzisionen; lat.: die Periode erscheint asyndetisch in zwei Sätze aufgelöst. Das vorangehende Imperfekt weist aber seiner lat. Bedeutung nach auf ein folgendes Imperfekt hin. Dazu spannt das vor der längeren parataktischen Interzision stehende „*gemini*“ auf „*angues*“ und das Verb hin, V. 201—205:

„Laocon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnes taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta —
Horresco referens — immensis orbibus angues
Incumbunt pelago,“

V. 759—768 Die Gefühle des Aneas beim Anblick Helenas:

„Thought I: Shall she passe to the land of Spart
All safe, and see Mycene her native land,
And like o Quene returne with victorie
Home to her spouse, her parents, and children
Folowed with a traine of Troyan maides,
And served with a band of Phrigian slaves,
And Priam eke with iron murdred thus,
And Troy town consumed all with flame
Whoes shore hath ben so oft forbathed in blood?
No no“

Auf die Antwort hin spannende Fragen; lat. desgleichen V. 576—583:

„Scilicet haec Spartam incolumis patriasque Mycenas
Adspiciet? partoque ibit regina triumpho,
Conjugiumque, domumque, patres natosque videbit,
Iliadum turba et Phrygiis comitata ministris?
Occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni?
Dardanium totiens sudavit sanguine litus?
Non ita.“

V. 795—802 Gipfelpunkt in der Venus Rede:

„Behold — and I shall now the cloude remoue
Which ouercast thy mortal sight doth dim,
Whoes moisture doth obscure allthings about:
And fere not thou to do thy mothers will,
Nor her aduise refuse thow to performe —
Here where thow seest the turrets ouerthrown,
Stone bet from stone, smoke rising mixt with dust,
Neptunus there shakes with his mace the walles,“

Durch das einleitende Verbum wird auf den am Schlufs stehenden Objektsatz gespannt, wobei durch einen auf den letzteren hinweisenden Vordersatz und eine lange parenthetische Interzision retardiert wird; lat. desgl. V. 604—611:

„Adspice — namque omnem, quae nunc obducta tuenti
Mortales hebetat visus tibi et humida circum
Caligat, nubem eripiam: tu ne qua parentis
Jussa time, neu praeceptis parere recusa —
Hic, ubi disectas moles avolsaque saxis
Saxa vides mixtoque undantem pulvere fumum
Neptunus muros magnoque emota tridenti
Fundamenta quatit“ . . .

Wir wollen hiermit in der ausführlichen Aufzählung von Beispielen einhalten; nur kurz seien noch erwähnt: B. II, V. 666—669, V. 710 – 713, V. 730—734; B. IV, V. 1—2, V. 31 bis 34, V. 100—103, V. 152—154, V. 166—168, V. 182—194, V. 230—231, V. 263—265, V. 458—461, V. 465—467, V. 910 bis 912 usw.

Wir können als Ergebnis bezeichnen, dafs Surrey uns als erster Engländer entgegentritt, der die stilistische Spannung in grofser Fülle und souverän verwendet. Der Einflufs der lateinischen Stilkunst geht dabei aus der möglichst getreuen Nachbildung der Satzstruktur des Originals unmittelbar hervor. Immer wird diese angestrebt und wo sie der Natur des Englischen nach unmöglich ist, wird durch eine andere spannende Konstruktion das stilistische Bild des Latein wiedergegeben. Surrey kennt dabei, wie wir sahen, eine grofse Mannigfaltigkeit in dem syntaktischen Charakter der Spannungen, er lernt aus dem Latein die Prädikatsspannung, er retardiert durch Interzisionen aller Art, gleichwie er auch die Perioden einfach spannt. Er benutzt die Objekts- und die Fragespannung. Nach den Epikern von Chaucer bis Hawes ist er der erste, der die stilistische Spannung nicht nur initial wie sie, sondern daneben zum Hervorheben der Gipfelpunkte in der Erzählung gebraucht, dieses jedoch stets nur in isolierten Perioden, niemals in einer regelmäfsigen Folge.

Während dann Thomas Wyatt, der sonst die gleichen künstlerischen Ziele wie sein jüngerer Zeitgenosse Surrey verfolgte, seiner vornehmlich lyrischen Dichtung nach (seine drei

„Satires“ schliefsen mit ihrem leichten Tone eine gehobene Sprache aus) nicht zu einer stilistischen Spannung kommen konnte, zeigt Thomas Sackvilles „Induktion“[1] zum „Mirour for Magistrates“ (1561), als einziger folgender Repräsentant des hohen epischen Stiles in der Renaissance vor Spenser, dafs die Spannungskunst der englischen Äneis, wenn auch nicht fortentwickelt, so doch nicht verloren gegangen war. Sie findet sich bei ihm häufig initial und zur Hervorhebung verwandt, doch nicht mit der Kraft und der Sicherheit seines übersetzenden Vorgängers. Noch war eben nicht die selbständige englische Kunst hierin zu der Höhe der antiken gelangt. Als Beispiel diene für schwache initiale Verwendung S. 107, III, 1—2:

„And, first within the porch and jaws of hell
Sat deep Remorse of Conscience“

Disposition: Prädikatsanhang + Prädikat + Subjekt.

Für Hervorhebung z. B. S. 123:

„And thrice the sighs did swallow up his voice,
At each of which he shrieked so withal,
As though the heavens rived with the noise:
Till at the last, recovering his voice
Supping the tears that all his breast berain'd,
On cruel fortune, weeping, thus he plain'd.“

Vgl. ferner: S. 97 I, 1—2, S. 98 III, 1—5, S. 99 I, 1—3, III, 1—5, S. 100 I, II, 1—4, III, 1—3, S. 193 III, 1—3, S. 106 I, 1—4, S. 108 III, 1—2, S. 110 I, 1—3, II, 1—3, S. 112 I, 1—3, III, 1—5, S. 114 III, 1—3, S. 120 I, 1—3, II, 1—3.

Über Lord Buckhurst hinaus bringt uns auch Spenser der Höhe des gespannten Stiles bei Milton nicht näher. Denn seine künstlerische Intention ging insgesamt nicht über die der Renaissance hinaus und er ist deren Beginn bei Chaucer darum verwandter als dem miltonischen Barock. Er intendiert nicht das Sublime, wie der Dichter einer späteren Zeit, „*with no middle flight to soar above th'Aonian mount*“ sondern er will „*graceful*“ sein. „*A gentle Muse*“ schenkte ihm das grofse Ritterepos. Wir finden die stilistische Spannung ganz im Sinne

---

[1]) Sackvilles Induction, ed. Sackville West 1859.

der epischen Renaissancetradition in „The Faerie Queene“ [1]) verwandt.

Im Prinzip rückt es nicht über Chaucers Initialspannung heraus, wenn die beiden letzten Strophen der einleitenden Widmung an die Königin parallel gespannt sind, Strophe III:

„And thou, most dreaded impe of highest Iove,
Faire Venus sonne, that with thy cruell dart
At that good knight so cunningly didst rove,
That glorious fire it kindled in his hart;
Lay now the deadly Heben bow apart“ ...

Strophe IV:

„And with them eke, O Goddesse heavenly bright,
Mirrour of grace and Majestie divine,
Great Ladie of the greatest Isle, whose light
Like Phoebus lampe throughout the world doth shine,
Shed thy faire beames into my feeble eyne.“

Es wirkt durchaus als Einlenkung, wie bei Chaucer, wenn darauf sofort Canto I in der ruhigen, ungespannten Sprache anhebt, die dauernd in der Erzählung beibehalten wird:

„A gentle knight was pricking on the plaine,
Ycladd in mightie armes, and silver shielde,“

Die Initialspannung wird bei dem Beginn der übrigen Gesänge, auch der ersten Gesänge der einzelnen Bücher (da diese einleitenden Stanzen sonst ungespannt sind) fast immer verwandt: vgl. Book II, C. I, 1:

„That conning Architect of cancred guyle
Whom Princes late displeasure left in bands,
For falsed letters, and suborned wyle,
Soone as the Redcrosse knight he understands
To beene departed out of Eden landes
To serve againe his soveraine Elfin Queene,
His artes he moves,“

B. II, C. VII, 1:

„As Pilot well expert in perilous wave,
That to a stedfast starre his course hath bent,
When foggy mistes or cloudy tempests have
The faithfull light of that faire lampe yblent,
And cover'd heaven with hideous dreriment,
Upon his card and compas firmes his eye,

---

[1]) The Works of Spenser, ed. Morris, London 1897.

> The maysters of his long experiment,
> And to them does the steddy helme apply,
> Bidding his winged vessele fairely forward fly:
> So Guyon" ...

Vgl. ferner die initiale, echte oder fragende Spannung: B. I, C. VI, 1, C. VII, 1; B. II, 1, C. III, 1, C. VIII, 1, C. X, I, C. XI, 1; B. III, C. IV, 1, C. VII, 1, C. X, 2, C. XI, 1; B. IV, C. II, 1, C. VI, 1, C. VII, 1; B. V, C. I, 1, C. IX, 1; B. VI, C. IV, 1, B. VIII, 1, C. X, 1, C. XII, 1.

Im Laufe der Erzählung verwendet Spenser, wie eine Untersuchung ergab, zum Hervorheben die Spannung nur sehr selten; sie fungiert durchaus nicht als charakteristische Komponente seines Stiles. Vgl. B. I, C. XXXII, 1; B. II, C. XI, 3; B. V, C. II, 54; B. V, C. VII, 60.

Es ist nicht überraschend für uns, dafs die grofsen dramatischen Zeitgenossen Spensers, wie ein Überblick zeigt, wenig stilistisch gespannte Sprache kannten. Die Reden der Personen des Dramas erheben sich bei aller künstlerischen Gesteigertheit und Gestaltung im Prinzip gemäfs der vorherrschenden Intention der Dichtungsgattung auf das Bild gelebter Wirklichkeit nicht über die Sprache des praktischen Lebens hinaus. Selbst eine gehobene Rede wie die des Marcus Antonius[1]) will alles andere wie ihren Gegenstand in erhabene Distanz rücken, sie will überzeugen, ihn so nahe wie möglich bringen. Auch die epischen Werke „Venus und Adonis" und „The Rape of Lucrece" zeigen durchgehend keine Spannung der Sprache der ganzen echten Renaissancerichtung ihres Dichters folgend, den Francis Meres schon mit Recht „*the mellifluous and honeytongued Shakespeare*" nannte.

Abweichend hierzu erhebt sich allein der dramatische Stil pathetischen Charakters, wie ihn George Peele anstrebte und Marlowe ausbildete, hier und da zu isolierten Ansätzen gespannter Sprache und zwar der Wirkung nach prinzipiell genau wie in der Epik initial und zur Hervorhebung der Gipfel in den Monologen und rhetorischen Tiraden; so im „Tamburlaine"[2]) gleich Akt I, Szene I im Anfang der Rede Cosroes:

---

[1]) Shakespeare, Julius Caesar, Akt III, Sz. II.

[2]) Marlowe, Works, ed. Brooke, Oxford 1910.

> Unhappy Persea, — that in former age
> Hast bene the seat of mighty Conquerors,
> That in their prowesse and their pollicies
> Have triumpht over Affrike, and the bounds
> Of Europe, wher the sun dares scarce appeare
> For freezing meteors and conicalid colde, —
> Now to be rulde and governed by a man,"

Vgl. ferner: Akt II, Szene I, Ceneus: „*He that with Shepheards*" ..., Akt III, Szene II, Agytas: „*Betraide by fortune and suspitious love*" ..., Akt IV, Szene II (!) Tamburlaine: „*As when a fiery exhalation*" ..., Akt V, Szene II (!) Tamburlaine: „*If all the pens that ever poets held*" etc. Dem im ganzen zum Epischen neigenden Stil des „Tamburlaine" entspricht die Häufigkeit der Spannung, während „The Tragish History of Doctor Faustus" aufser der der Feierlichkeit des Chorus gemäfsen initialen wenig Spannung zu zeigen scheint. Das gleiche gilt von der dramatischen Sprache des „Jew of Malta" und „Edward the Second". Bei den übrigen Dramatikern vor Shakespeare (z. B. Kyd und Greene) tritt keine Spannung als Charakteristikum ihres Stils auf. Beim Meister selbst zeigen sogar die Jugenddramen z. B. „Titus Andronicus" und „Richard III" in unserer Hinsicht nichts, was Marlowes Einflufs verriete.

### d) Die Epik des Barock.

Nicht vor dem Zeitalter Jacobs entfaltete sich die gespannte Rede. Erst als der englische Geist, der sich erwachend der Breite der Welt zugewandt und berauscht von ihrer unendlichen Fülle neue und alte Formen sich neu entdeckt hatte, müde des äufseren Reichtums, sich nach innen kehrte der Tiefe zu, und von hier aus das Entdeckte gestaltete, erst da wurde ein Stil der pathetischen Rede möglich. Jene innere Wendung trat ein, die nach Michelangelo das ganze Abendland erlebte. Auf die Renaissance folgte das Barock. Und während die erstere nicht viel mehr tat als an der Antike die Möglichkeiten einer gespannten Sprache für das Englische kennen zu lernen, erfüllte das letztere von innen her die erworbene Form, schuf aus ihr neu Ausdruck für eigenes Sein.

Als Vorboten der neuen Bewegung, deren ernste religiöse Richtung sich zugleich in allen Lagen des Volkes zeigte, in

der anglikanischen Kirche sowohl wie im Puritanismus, sehen wir den gelehrten „*judex incorruptus*“[1]) Irlands an: Sir John Davys. Zu einer Zeit, die sich noch im ganzen der Welt ergab (1599), gelang ihm im „Nosce Teipsum“,[2]) seinem Gedicht über die Unsterblichkeit der Seele voll einer schönen, dem Gegenstande angemessenen Würde, ein bemerkenswerter Ansatz zum gespannten Stil des blühenden Barock. So beginnt er mit nie gehörter, initialer Spannung seine Widmung an die Königin Elisabeth:

„To that clear majesty which in the North
Doth, like another sun, in glory rise,
Which standeth fix'd, yet spreads her heav'nly worth;
Loadstone to hearts, and loadstar to all eyes.
Like heav'n in all, like earth to this alone,
That thro' great states by her support do stand;
Yet she herself supported is of none,
But by the finger of th' Almighty's hand.
To the divinest and the richest mind,
Both by art's purchase, and by nature's dow'r,
That ever was from heaven to earth confin'd,
To shew the utmost of a creature's pow'r:
To that great spring, which doth great kingdoms move;
The sacred spring, whence right and honour streams,
Distilling virtue, shedding peace and love,
In every place, as Cynthia sheds her beams:
I offer up some sparkles of that fire,
Whereby we reason, live, and move and be,“

Spannung durchzieht das ganze Gedicht, vgl. z. B. Sect. I, Str. 4 ff., Str. 10—11, Str. 25; Sect. II, Str. 1, 2, Str. 4 ff.; Sect. III, Str. 1—6, Str. 8; Sect. IV, Str. 12; Sect. V, Str. 32 usw., wenn auch nie in regelmäfsiger Folge. Beispiele aus Davy's „Orchestra“ zeigen das Gleiche, Str. 2, 3:

„Homer, to whom the muses did carouse
A great deep cup with heav'nly nectar fill'd,
The greatest, deepest cup in Jove's great house,
(For Jove himself had so expressly will'd)
He drank off all, nor let one drop be spill'd;
Since when, his brain that had before been dry,
Became the well-spring of all poetry.
Homer doth tell in his abundant verse,“ . . .

---

[1]) Davys' Grabinschrift.
[2]) The poetical Works of D., ed. 1699.

Strophe 5:

„The courtly love Antinous did make,
Antinous that fresh and jolly knight,
Which of the gallants that did undertake
To win the widow, had most wealth and might,
Wit to persuade, and beauty to delight.
The courtly love he made unto the queen,
Homer forgot“ ...

Strophe 131, 132:

„As when the Indians, neighbours of the morning,
In honour of the clearful rising sun,
With pearl and painted plumes themselves adorning,
A solemn stately measure have begun;
The god, well pleas'd with that fair honour done
Sheds forth his beams, and doth their faces kiss
With that immortal glorious face of his.
So .....“ etc.

Während Davys so stilistisch schon dem Barock sehr nahe steht, zeigt Dr. John Donne, der Dean of St. Pauls unter Jacob, obgleich er als Führer bewufst mit dem Geiste der Elisabethanischen Epoche gebrochen hatte und als hervorragender Repräsentant *„of the revived spirit of cultured devotion in the Anglican church“* eine völlig neue Art der Diktion anstrebte, unter unserer Perspektive keine weitgehende Verwandtschaft mit dem Milton der ihm folgenden Generation. Nur gelegentlich bricht unter seinem intellektualen Stil ein pathetischer Klang hervor, z. B. („The Progress of The Soul“,[3]) First Song, V. 31—36):

„Great Destinie, the Commissarie of God,
That hast mark'd out a path and period
For every thinge; who, where wee offspringe tooke,
Our wayes and ends seest at one instant; Thou
Knott of all causes; Thou, whose changelesse browe
Ne're smiles nor frownes, O vouchsafe thou to looke.“

Vgl. ferner V. 60—70, II. Songe V. 61—86, V. 121—128 usw.

Aber mit Donne berühren wir schon den Kreis der Dichter, die auf Milton unmittelbar wirkten. Seine Gedichte wurden erst zwei Jahre nach seinem Tode (1631) veröffentlicht, doch

---

[1]) The Complete Poems of John Donne. Ed. The Fuller Worthies Library.

schon lange vorher zirkulierten sie[1]) im Ms. und wurden besonders bewundert in Cambridge, dem Mittelpunkt der neuen dichterischen Bewegung, als der junge Milton dort studierte. Die beiden bedeutendsten dichterischen Persönlichkeiten an der östlichen Universität in diesen Jahren 1625—1652, Giles and Phineas Fletcher waren es, die mehr als Donne wie überhaupt auch in unserer Hinsicht auf den Dichter des „Verlorenen Paradieses" Einflufs ausüben konnten und übten. Beide standen bewufst in der epischen Tradition, aber erfüllt von dem erstarkenden christlichen Pathos der Zeit stiegen sie in ihren Werken zuweilen zu der vorher nie erreichten miltonischen Erhabenheit.

Der ältere der Brüder Phineas zeigt schon in seinen „Verses of Mourning and Joy on the Death of Elizabeth and Accession of James" [2]) stilistisch Ansatz zu der späteren Entwicklung. Canto I, Str. 1 beginnt:

„Now did the sunne like an undaunted Hart,
Even in his fall enlarge his ample browe.
Now his last beames on Spanish shore did dart,
Hurrying to Thetis his all-flamming cart,
When th' Atticke maide sang the sad treason" . . .

V. 7—9 folgen ungespannt. Dann wieder gespannt Str. 2:

„When Coridon a cruel heardgroomes boy,
Yet somewhat us'd to sing, and with his peeres
Caroll of love, and lovers sad annoy;
Wearie of passed woe, and glad of present joy,
Having instal'd his sunn'd, and ful fed steeres,
Thus to the river his blisse signified
Well as he couth, and turning all
Unto the humming rivers fall,
The woods and Eccho his song goodly dignified."

Anschliefsend läuft durch Str. 3, 4 eine fragende Spannung. Wenn nun auch hier die Initialspannung, was wir früher nicht sahen, nachdem sie Str. 1, V. 7—9 fallen gelassen, Str. 2 wieder aufgenommen wird, so treffen wir bei Phineas jedoch zuerst in den „Locustae" (1627) auf jene längere regelmäfsige Folge von

[1]) Vgl. Gosse, History of English Literature, Vol. III.
[2]) Giles and Phineas Fletcher Works, ed. Cambridge English Classics 1908.

Spannungen, so wie sie später Milton verwandte. Canto I, Str. 1 beginnt:

„Of Men, nay Beasts: worse, Monsters: worst of all,
Incarnate Fiends, English Italianat,
Of Priests, O no, Masse-Priests, Priests-Cannibal,
Who make their Maker, chewe, grinde, feede grow fat
With flesh divine: of that great Cities fall,
Which borne, nurs't, growne with blood, th' Earth Empresse sat,
Clens'd, spous'd to Christ, yet backe to whoordome fel
None can enough, something I faine would tell."

Es folgt ungespannt:

„How black are quenched lights!
Fal(l'n)e Heaven's a double hell."

Durch folgende Str. 2, 3 zieht sich wieder eine starke Spannung:

„Great Lord, who grasp'st all creatures in thy hand,
Who in thy lap lay'st downe proud Thetis head,
And bind'st her white cured locks in caules of sand,
Who gather'st in thy fist, and lay'st in bed
The sturdy winds; who ground'st the floting land
On fleeting seas, and over all hast spread
Heaven's brooding wings, to foster all below;
Who mak'st the Sun without all fire to glow,
The spring of heat and light, the Moone to ebbe and flow:
Thou world's sole Pilot, who in this poor Isle
(So small a bottome) hast embark't thy light,
And glorious selfe: and stear'st it safe, the while
Hoarse drumming seas, and winds lowd trumpets fight,
Who causest stormy heavens here onely smile:
Steare me poore Ship-boy, steare my course aright;"

Es folgt ungespannt:

„Breath gracious Spirit, breath gently on these layes,
Be thou my Compasse, Needle to my wayes,
Thy glorious work's my Fraught, my Haven is thy prayse."

Str. 4 folgt gespannt:

„Thou purple Whore, mounted on scarlet beast,
Gorg'd with the flesh, drunk with the blood of Saints,
Whose amorous golden Cup, and charmed feast
All earthly Kings, all earthly men attaints;
See thy live pictures, see thine owne, thy best,
Thy dearest sonnes," . . .

Es folgt ungespannt:

„Harke thou sav'd Island, harke, and never cease
To prayse that hand which held thy head in peace.
Else had'st thou swumme as deep in blood, as now in seas."

Hierauf beginnt die Erzählung in ruhigem Tone Str. 5:

„The cloudy Night came whirling up the skie,"

Mit dieser so in eine regelmäfsige Folge von gespannten und ungespannten Konstruktionen entwickelte Initialspannung in den „Locustae" ist also, prinzipiell genommen, von Phineas Fletcher das erreicht, was in unserer Hinsicht die miltonische Kunst auszeichnet. Aber als künstlerisch bedeutsamerer Träger der neuen stilistischen Errungenschaft tritt uns sein jüngerer Bruder Giles entgegen (auch den Vorzug der Priorität besitzt er). Er *„equally beloved of the Muses and the Graces"* hat in Englands sublimstem religiösen Gedicht vor Milton, das sich nicht selten hinauf zu dessen Höhe schwingt, in „Christs Victorie and Triumph" (1610) am vollsten den gespannten Stil des Barock ausgebildet.

Schon in dem sehr früh (1603) verfafsten „Canto upon the death of Eliza" spannt er grofse Perioden. Aber er kennt noch nicht im ganzen das alterierende Prinzip, das seinem Hauptwerk wie dem Miltons Schönheit verleiht. Die Spannungen folgen sich, völlig parallel disponiert, in ermüdender wirkungsloser Kontinuität. Zunächst ist Str. 2 gespannt:

„But hanging from the stone her carefull head,
That shewed (for grief had made it so to shew)
A stone it selfe, thus onely differed
That those without, these streames within did flow,
Both ever ranne, yet never lesse did grow,
And tearing from her head her amber haires,
Whose like or none, ore onely Phoebus weares
Shee strowd thē on the flood" ...

Es folgt dann Str. 4, 5 mit langer Retardierung und Wiederaufnahme des spannenden Verbums vom Anfang eine Objektsspannung:

„Tell me ye blushing currols that bunch out,
To cloath with beuteous red your ragged sive,
So let the sea-greene mosse curle round about
With soft embrace (as creeping vines doe wyre
Their loved Elmes) you sides in rosie tyre,

So let the ruddie vermeyle of your cheeke
Make staind carnations fresher liveries seeke,
So let your braunched armes grow crooked, smooth, and sleeke.
So from your growth late be you rent away,
And hung with silver bels and whistles shrill,
Unto those children be you given to play
Where blest Eliza raignd: so never ill
Betide your canes nor them with breaking spill,
Tell me if some uncivill hand should teare
Your branches hence and place them otherwhere;
Could you still grow, and such fresh crimson ensignes beare?“

Hierauf folgen unmittelbar Str. 6, 7 von einer syntaktisch ganz gleich gespannten Periode ausgefüllt und ebenso Str. 8, 9 und Str. 10. (Die syntaktischen Stützpunkte verteilen sich so: Str. 6, V. 1 *„Tell“*; Str. 6, V. 4 *„so let“*; Str. 6, V. 6 *„so let“*; Str. 7, V. 1 *„so let“*; Str. 7, V. 6 *„Say“*; Str. 8. V. 1 *„Tell“*; Str. 8, V. 7 *„so let“*; Str. 9, V. 1 *„so when“*; Str. 9, V. 7 *„Say“*; Str. 10, V. 1 *„Tell“*; Str. 10, V. 3 *„so let“*; Str. 10, V. 5: *„so never let“*; Str. 10, V. 8 *„Drie you not . . .?“*) Durch die ganze Folge von echten Spannungen zieht sich eine fragende Spannung, die erst Str. 11 durch die Antwort gelöst wird: *„Yes you all say,“* . . .

Dieses Übermafs an Spannung wich ihrer ausgeglichenen, alterierenden Verwendung in „Christs Victorie and Triumph“. Auf dessen Anfang müssen wir seiner formalen Struktur nach wegen Fletchers Wirkung auf Milton näher eingehen.

Der erste Gesang setzt ein Str. 1—3:

„The birth of him that no beginning knewe
Yet gives beginning to all that are borne,
And how the Infinite farre greater grewe
By growing lesse, and how the rising Morne,
That shot from heavn, did backe to heaven retourne,
The obsequies of him that could not die,
And death of life, ende of eternitie,
How worthily he died, that died unworthily;
How God, and Man did both embrace each other,
Met in one person, heav'n, and earth did kiss,
And how a Virgin did become a Mother,
And bare that Sonne, who the worlds Father is,
And Maker of his mother, and how Bliss
Descended from the bosome of the High,
To cloath himselfe in naked miserie

Sayling at length to heav'n in earth triumphantly
Is the first flame" ...

Es folgt: Ungespannt:

„Wherewith my whiter Muse
Doth burne in heavenly love such love to tell."

Gespannt:

„O thou that didst this holy fire infuse,
And taught'st this brest, but late the grave of hell,
Wherein a blind, and dead heart liv'd to swell
With better thoughts, send downe" ...

Ungespannt:

„those lights that lend
Knowledge, how to beginn, and how to end
The love, that never was, nor ever can be pend."

Gespannt:

„Ye sacred writings, in whose antique leaves
The memories of heav'n entreasur'd lie,
Say, what might be the cause"

Es folgt dann, hiermit anhebend eine bis Str. 5 durchgehaltene fragende Spannung:

„what might be the cause that Mercie heaves
The dust of sinne above th' industrious skie;
And lets it not to dust, and ashes flie?
Could Justice be of sinne so over-wooed,
Or so great ill be cause of so great good,
That bloody man to save, mans Saviour shed his blood?
Or did the lips of Mercie droppe soft speech
For traytrous man, when at th' Eternalls throne
Incensed Nemesis did heav'n beseech
With thundring voice, that justice might be showne
Against the Rebells, that from God were flowne;
O say, say how could Mercie plead for those
That scarcely made, against their Maker rose?
Will any slay his friend, that he may spare his foes?

Damit schliefst der gespannte Anfang und die Erzählung hebt ruhigen Tones an:

„There is a place beyond that flaming hill" ...

Wenn man diese Periodenfolge mit dem Anfang des „Paradise Lost" vergleicht, so ist zunächst Übereinstimmung im Aufbau hier zu konstatieren. Beidemal finden wir ein Ein-

setzen mit besonders starker Spannung, auf die ein Wechsel der beiden Konstruktionstypen folgt bis zum Abschlufs des Eingangs mit fragender Spannung. Insofern ist eine Einwirkung auf Milton, wie sie im allgemeinen bei seiner bekundeten Verehrung für Giles und Phineas Fletcher feststeht, auch in dieser besonderen Hinsicht anzunehmen. Doch wie sie und der ganze Cambridger Einflufs in die Entwicklung Miltons sich einordnet, und wie er der Brüder Stil modifizierte, sei in dem schliefsenden Abschnitt über sein Verhältnis zur Tradition des pathetischen Stiles angedeutet.

Als Beispiele für die übrige Verwendung der Spannung bei Giles, zum Hervorheben im Innern der Erzählung und zur Auszeichnung eines Abschlusses, mögen hier kurz aufgeführt sein: Christs „Victorie in Heaven“ Str. 16, V. 6—8; Str. 23, V. 1—5; Str. 26, V. 6—8; Str. 27, V. 1—6; Str. 41, V. 1—8; Str. 42, V. 1—6; Str. 49, V. 1—6; Str. 63, V. 1—4; Str. 64, V. 6—7; Str. 65, V. 1—2. Christs „Victorie on Earth“ Str. 13, V. 1—8; Str. 35—36, V. 1—6. Christs „Triumph over Death“ Str. 1, V. 1—3; Str. 31, 32, V. 1—2; Str. 53, V. 1—3. Christs „Triumph after Death“ Str. 6, V. 1—3; Str. 12, V. 1—5; Str. 44, V. 1—7; Str. 49, 50, V. 1; Str. 50, V. 4—8; Str. 51, V. 1—6.

Von den Vorgängern Miltons, — je näher wir der Blüte des Barock kommen, desto zahlreicher werden sie in unserer Hinsicht —, sei schliefslich nur noch auf Cowley eingegangen, da sein Einflufs auf unsern Dichter nach einer Äufserung von dessen Witwe[1]) und auch inhaltlich nachweisbar[2]) feststeht. Doch in bezug auf die stilistische Spannung sehen wir in der „Davideis“ nicht in hohem Mafse die Möglichkeit einer Beeinflussung. Hierin waren mehr als Cowley die Fletchers Miltons Vorbild. Denn der erstere verwendet die Spannung nur selten und isoliert, wenn dann auch recht geschickt zum Hervorheben; z. B. der pathetische Anruf Christi („Davideis[3]) Book“ I, V. 13—25):

„Thou, who didst David's royal stem adorn,
And gav'st him birth from whom thyself wast born;

---

[1]) Vgl. Newton, Introd. z. Ed. d. P. L.

[2]) Kirsten, Das Verhältnis von Cowley zu Milton. Leipziger Diss. 1899.

[3]) The poems of Cowley, vol. II, ed. Samuel Johnson.

Who didst in Triumph at Death's court appear,
And slew'st him with thy nails, thy cross, and spear,
Whilst Hells black tyrant trembled to behold
The glorious light he forfeited of old;
Who, heaven's glad burden now, and justest pride,
Sitt'st high enthron'd next thy great Father's side
(Where hallow'd flames help to adorn that head
Which once the blushing thorns environed,
Till crimson drops of precious blood hung down
Like rubies to enrich thine humble crown)
Ev'n thou my breast with such blest rage inspire
As mov'd the tuneful strings of Davids' lyre."

Die Beschreibung der Hölle einsetzend: I, V. 71—82:

„Beneath the silent chambers of the earth,
Where the sun's fruitful beams give metals birth —
Where he the growth of the fatal gold does see,
Gold, which above more influence has than he; —
Beneath the dens where unfletcht tempests lie,
And infant winds their tender voices try;
Beneath the mighty ocean's wealthy caves;
Beneath th' eternal fountain of all waves,
Where their vast court the mother — waters keep,
And, undisturb'd by moons, in silence sleep;
There is a place deep, wondrous deep, below," ...

Ganz parallel disponiert die Spannung, die die Beschreibung des Himmels einleitet, wobei erhaben wirkt das Einsetzen des pathetischen Stiles nach der Erwähnung Gottes, I, V. 345—350:

„Sleep on, rest quiet as thy conscience take,
For, though thou sleep'st thyself, thy God's awake.
Above the subtle foldings of the sky;
Above the well-set orbs' soft harmony;
Above those petty lamps that gild the night:
There is a place o'erflown with hallow'd light;" ...

Vgl. ferner I, V. 389—391; I, V. 441—445; II, V. 17—18; II, V. 85—90; II, V. 360—363; II, V. 437—442; III, V. 349—352; IV, V. 1—5 etc.

Wir haben durch vorangehende Untersuchung der Träger der epischen Entwicklung bis Milton die Hauptlinien der Ausbildung der stilistischen Spannung mit Andeutung ihrer inneren Motive und antiker Hilfsmittel herausstellen wollen. Dabei war eine gewisse Schematisierung unvermeidlich. Denn natür-

lich verlief die Entwicklung von der Renaissance her bis zum Barock wohl kontinuierlich doch nicht völlig immanent in der Gattung des hohen epischen Stiles. Wie angedeutet (S. 26) mag dieser mit der Predigt, wie sie Donne repräsentierte, mit der gehobenen Prosa eines Hooker oder der hymnischen, religiösen Poesie der anglikanischen Kirche in wechselseitigen Beziehungen gestanden haben, und sicherlich lernte man immer wieder, wie z. B. bei den Fletchers anzunehmen ist, an den Meistern der klassischen Latinität selbst. Doch allen diesen verflochtenen Linien im einzelnen nachzugehen, hieſse den Rahmen unserer Studie weit überschreiten.

### e) Die Entwicklung des gespannten Stils bei Milton bis zum „Verlorenen Paradiese“.

Auch bei Milton, wenn wir nun zum Schlusse die Ausbildung der stilistischen Spannung bei ihm selbst bis zur Höhe im „Paradise Lost“ ins Auge fassen, ist zu berücksichtigen, daſs er sowohl aus seiner intimen Kenntnis der antiken Literatur als durch die gesamte Tradition des barocken Englands befruchtet werden konnte. Trotzdem er aber von Jugend auf eine groſse Belesenheit bekanntlich besaſs und auch seine Persönlichkeit sich von selbst früh auf erhabene Gegenstände richtete, können wir bei einem Überblick seiner ganzen literarischen Entwicklung in unserer Beziehung erst in dem groſsen Epos die volle Verwertung des Cambridger Einflusses feststellen. Erst das Pathos des greisen, blinden Sängers fand in dem gespannten Stil, obgleich er ihn von Jugend auf durch seine Fletcher-Lektüre kannte, den intendierten Ausdruck.

In seinen frühesten Gedichten (1624—1630): „A Paraphrase on Psalm 114, Psalm 136“, in dem Gedicht überschrieben „Anno Aetatis XIX“, in den Oden „On the Morning of Christ's Nativity“, „The Hymn“ kennt er noch nicht den Gebrauch der Spannung. Ihn treffen wir zuerst initial in dem Gedicht „Upon the Circumcision (1630) V. 1—6:

„Ye flaming Powers, and winged Warriours bright,
That erst with Musick, and triumphant song
First heard by happy watchful Shepherds ear,
So sweetly sung your Joy the Clouds along
Through the soft silence of the list' ning night;
Now mourn,“ . . .

Ebenso in „The Passion“ (1630) V. 1—4:

„Erewhile of Musick and Ethereal mirth,
Wherwith the stage of Ayr and Earth did ring,
And joyous news of heav'nly Infants birth
My muse with Angels did divide to sing;“ ...

Der Anfang des Epitaphs „On Shakespear“ (1630) ist durch zwei fragende Spannungen V. 1—6 ausgezeichnet. Dann wieder, während mehrere Gedichte: „On the Marchioness of Winchester“, Sonnet I, „Anno aetatis 23“, „On Time“, „On May morning“, keine zeigen, treffen wir auf initiale Spannung in dem grandiosen „At a solemn Musick“ (1631) V. 1—3:

„Blest pair of Sirens, pledges of Heav'ns joy,
Sphear-born harmonious Sisters, Voice and Vers,
Wed your divine sounds,“ ...

„L'Allegro“ (c. 1634) V. 1—5:

„Hence loathed Melancholy
Of Cerberus, and blackest midnight born,
In Stygian Cave forlorn
„Mongst horrid shapes, and shreiks, and sights unholy,
Find out som uncouth cell,“

„Il Penseroso“ (c. 1634) V. 1—5:

„Hence vain deluding joyes,
The brood of folly without father bred,
How little you bested,
Or fill the fixed mind with all your toyes;
Dwell in some idle brain,“ ...

„Arcades“ (1634) V. 1—5:

„Look Nymphs, and Shepherds look,
What sudden blaze of majesty
Is that which we from hence descry
Too divine to be mistook:
This this is she.“

2. Song, V. 1—3:

„O're the smooth enameld green
Where no print of step hath been,
Follow me as I sing,“

Im „Arcades“ finden wir zuerst neben der initialen Verwendung Spannung zum Hervorheben der Höhepunkte in der Rede des Genius, V. 44:

„For know by lot from Jove I am the powr,“ ...

V. 61—63:

„But els in deep of night when drowsines
Hath lockt up mortal sense, then listen I," ...

Auch im „Comus" (1634), der inhaltlich puritanisch ernst gerichtet ist gegen die Weltlichkeit der Zeit und oft ganz epischen Charakter trägt (vgl. die Erzählungen des „Spirit") finden wir in unserer Hinsicht noch kein Hinausgehen über eine anmutige Diktion im Sinne Spensers. Das Maskenspiel hebt an mit schwacher initialer Spannung, V. 1—2:

„Before the starry threshold of Joves Court
My mansion is,"

Inhaltlich vorbereitete (vgl. V. 43—45 resp. V. 513—519) und gehobene Anfänge in den Erzählungen des „Spirit", V. 46—50:

„Bacchus that first from out the purple Grape
Crush't the sweet poyson of mis-used Wine
After the Tuscan Mariners transform'd
Coasting the Tyrrhene shore, as the winds listed,
On Circes Iland fell" ...

V. 520—522:

„Within the navil of this hideous Wood
Immur'd in cypress shades a Sorcerer dwels
Of Bacchus, and of Circe born, great Comus," ...

Auch „Lycidas" (1638) zeigt für uns keinen Fortschritt, V. 1—3 Initialspannung:

„Yet once more, O ye Laurels, and once more
Ye Myrtles brown, with Jvy never-sear,
I com to pluck," ...

Zur Hervorhebung V. 39—41:

„Thee Shepherd, thee the Woods, and desert Caves,
With wilde Thyme and the gadding Vine o'regrown,
And all their echoes mourn.

V. 136—139:

„Ye valleys low where the milde whispers use,
Of shades and wanton winds, and gushing brooks,
On whose fresh lap the swart Star sparely looks,
Throw hither" ...

Isolierte Spannung finden wir in den meisten Sonetten aus der auf die Horton-Periode folgenden Londoner Zeit. Vgl.

Son. III, V. 1—4; Son. IV, V. 1—5; Son. V, V. 1—11 (!); Son. VIII, V. 1–5; Son. IX, V. 1–5; Son. XI, V. 1–13 (!); Son. XII, V. 1–11 (!); Son. XIV, V. 1—8; Son. XVI, V. 1—5.

Es zeigt sich dabei, dafs verglichen mit dem früheren Stil die Retardierungen und Interzisionen länger werden, die Spannungen stärker. Wenn wir zugleich einen Blick auf die prosaischen Werke Miltons aus dieser Periode werfen, so treffen wir an pathetischen Stellen auf die gleiche Tendenz des Stils, für dessen Entwicklung bis zum „Paradise Lost“ sie wegen Miltons poetischer Enthaltsamkeit hauptsächliche Träger waren. Zum Beispiel diene die initiale Spannung, die das Vorwort zum „Eikonoklastes“ [1]) kennzeichnet (1649): *„To descant on the misfortunes of a person fallen from so high a dignity, who hath also paid his final debt both to nature and his faults, is neither of itself a thing commendable, nor the intention of this discourse.“* Ebenso chapt. I: *„That which the King lays down here as his first foundation, and as it were the headstone of his whole structure, that 'he called this parliament not more by others advice, and the necessity of his affairs than by his own choice and inclination' is to all knowing men so, apparently not true“ ...*

Hervorhebung, Ende des ersten Abschnitts im „Preface“: *„nevertheless, for their sakes, who through custom, simplicity, or want of better teaching, have not more seriously considered kings, than in the gaudy name of majesty, and admire them and their doings, as if they breathed not the same breath with other mortal men, I shall make no scruple to take up (for it seems to be the challenge both of him and all his party) to take up this gauntlet ...“*

Ferner initiale Spannung „Areopagitica“ (1644): *They, who to States and Governours of the Commonwealth direct their Speech, High Court of Parlament, or wanting such accesse in a private condition, write that which they foresee may advance the public good; I suppose them as at the beginning of no meane endeavour, ...“*

Hervorhebung, Ende des ersten Abschnitts der „Areopagitica“: *„For this is not the liberty which we can hope, that*

---

[1]) The Prose Works. Ed. Bohn's Standard Library, vol. I.

*no grivance ever should arise in the Commonwealth, that let no man in this world expect; but when complaints are freely heard, deeply consider'd, and speedily reformed, then is the utmost bound of civill liberty attain'd ...*"

So sehen wir unter unserer Perspektive auch in der Zeit, da Miltons poetische Kraft brach lag, Hinweise auf das „Paradise Lost". Aber erst bei diesem Werke, wo sich die Tiefe der dichterischen Seele auf den erhabensten Gegenstand richtete und ihrem Pathos Ausdruck geben wollte, gestaltete sich ihm die adäquate Form, wie wir sahen, die ihm schon in der Jugend die Fletchers, als Meister, zeigen konnten.

In bezug auf die stilistische Spannung fällt das „Paradise Regained" gegenüber der grofsen Schwesterdichtung ab. „Samson Agonistes" weist die ungespannte Diktion des Dramas auf.

---

IV.

## Schlufs.

Wenn wir schliefsend das Verhältnis des miltonschen gespannten Stiles zu der Mitte der Zeit, zu ihrer durchgehenden kulturellen Struktur andeuten wollen, so mag dieses parallelisierend durch einen Hinweis auf jene Baukunst geschehen, in der die Idee des Barock am reinsten erschien. Alles Übermafs einer zu pompösen Periodisierung, wie es bei den Fletchers noch drohte, vermied unseres Dichters streng an der Antike geläuterte Kunst gleich der Christopher Wrens, die in der Gestaltung der St. Pauls Kathedrale die gehaltenen klassischen Mafse weitete, christlich beschwingt, doch niemals sprengte. Wie es zum Wesen der stilistischen Spannung im „Paradise Lost" gehört, eine Periode mit grofsem Atem auseinanderzutreiben und zugleich das Zusammenhaltende der sprachlichen Einheiten stark zu betonen, so schweift die mafsvolle barocke Architektur alles Geradlinige, bildet mit den mächtigen Schweifungen der Kuppel und Emporen den Raum wuchtig in Weite und trägt ihn dennoch kraftvoll und schliefst ihn zusammen.

Diesem Zusammenhang nach erscheint es auch nicht zufällig, dafs fast hundert Jahre später mit der Ausbildung des gespannten Stiles in Klopstocks „Messias" die Blüte der barocken Baukunst in Deutschland zeitlich zusammenfällt, die sich offenbart in der Dresdener Frauenkirche und Sonnins Michaeliskirche zu Hamburg.

---

### Berichtigung.

Für den Verweis auf S. 10ff. in der Einleitung ist ein solcher auf S. 24ff. zu sehen.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.